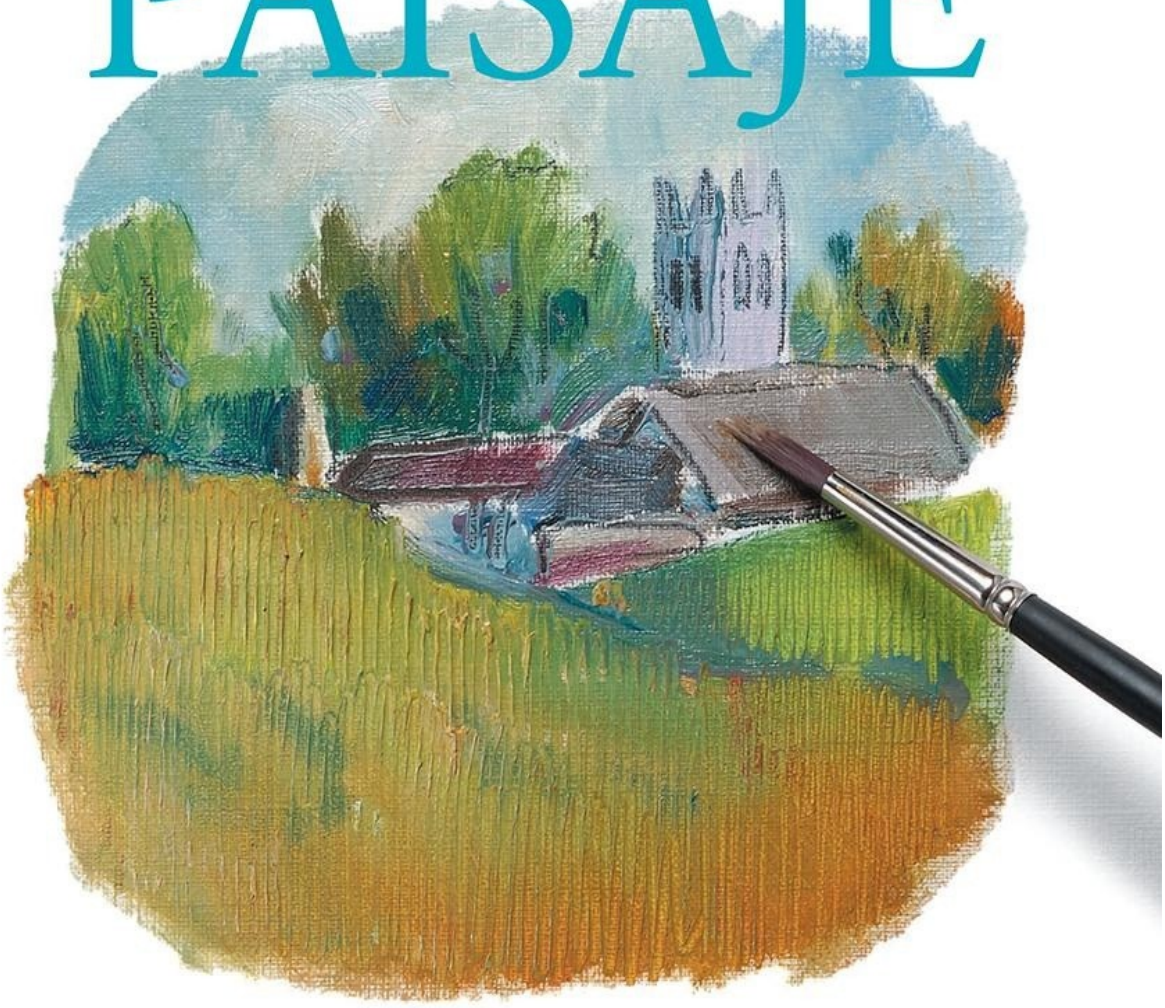
GUÍA PARA PRINCIPIANTES

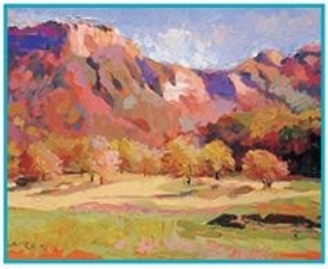
Pintura de PAISAJE



UN MÉTODO SENCILLO Y AMENO PARA EMPEZAR A PINTAR



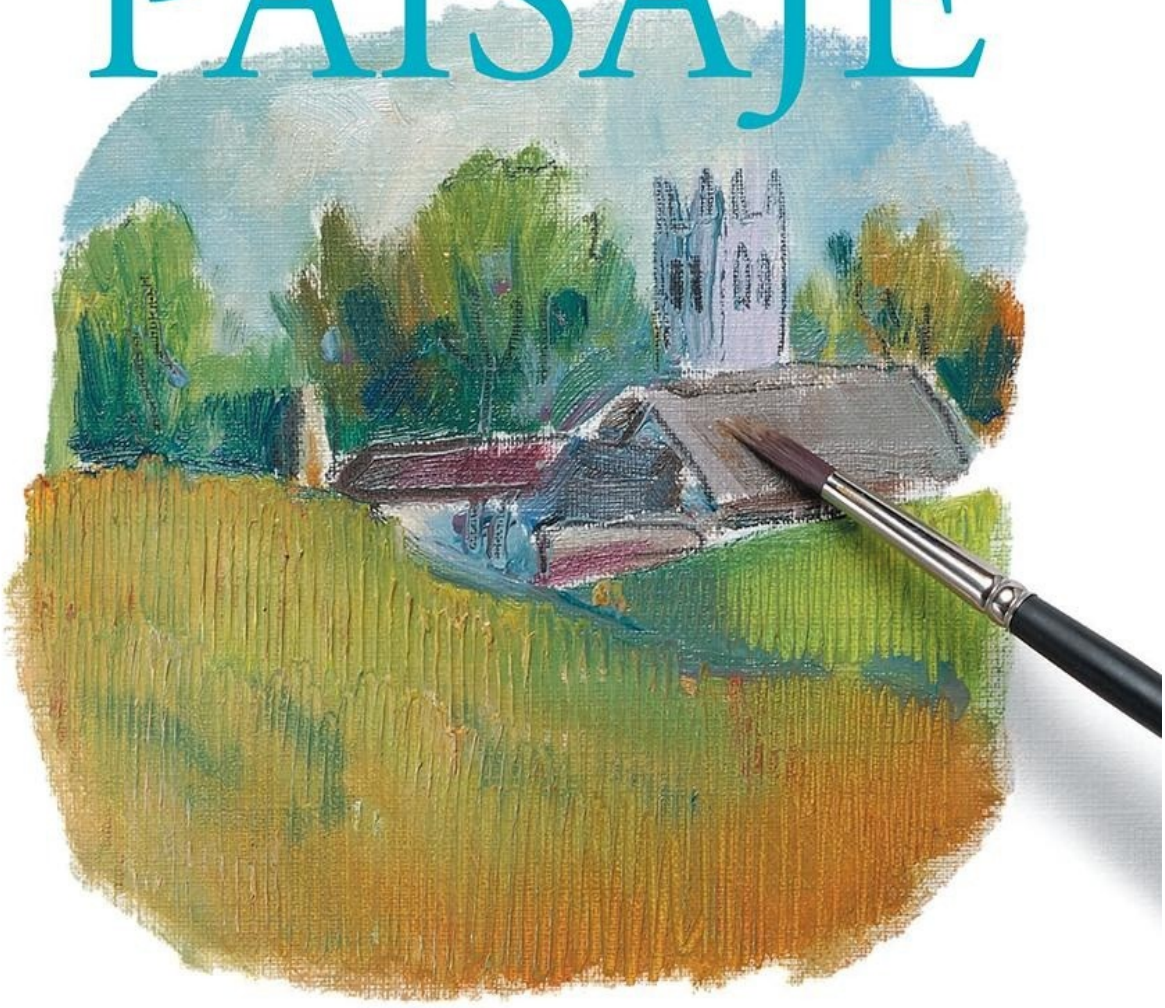




Parramón

GUÍA PARA PRINCIPIANTES

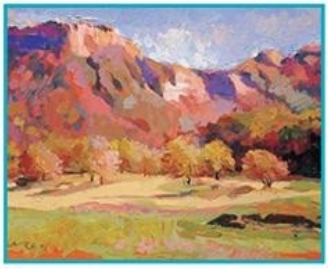
Pintura de PAISAJE



UN MÉTODO SENCILLO Y AMENO PARA EMPEZAR A PINTAR







Parramón

GUÍA PARA PRINCIPIANTES

Pintura de

PAISAJE



Pintura de paisaje

Proyecto y realización de Parramón Paidotribo

Dirección editorial: María Fernanda Canal

Editor: Tomàs Ubach

Ayudante de edición y archivo iconográfico: Mª Carmen Ramos

Textos: Gabriel Martín Roig

Realización de los ejercicios: Mercedes Gaspar, Gabriel Martín, Esther Olivé de Puig, Óscar Sanchís y Carlant

Edición y redacción final: María Fernanda Canal, Roser Pérez

Diseño de la colección: Toni Inglès

Fotografías: Estudi Nos & Soto

Maquetación: Estudi Toni Inglès

Segunda edición: septiembre 2009

© ParramónPaidotribo

Derechos exclusivos de edición para todo el mundo

www.parramon.com

E-mail: parramon@paidotribo.com

ISBN: 978-84-342-2794-1

ISBN EPUB: 978-84-342-4240-1

Depósito legal: B-25.604-2009

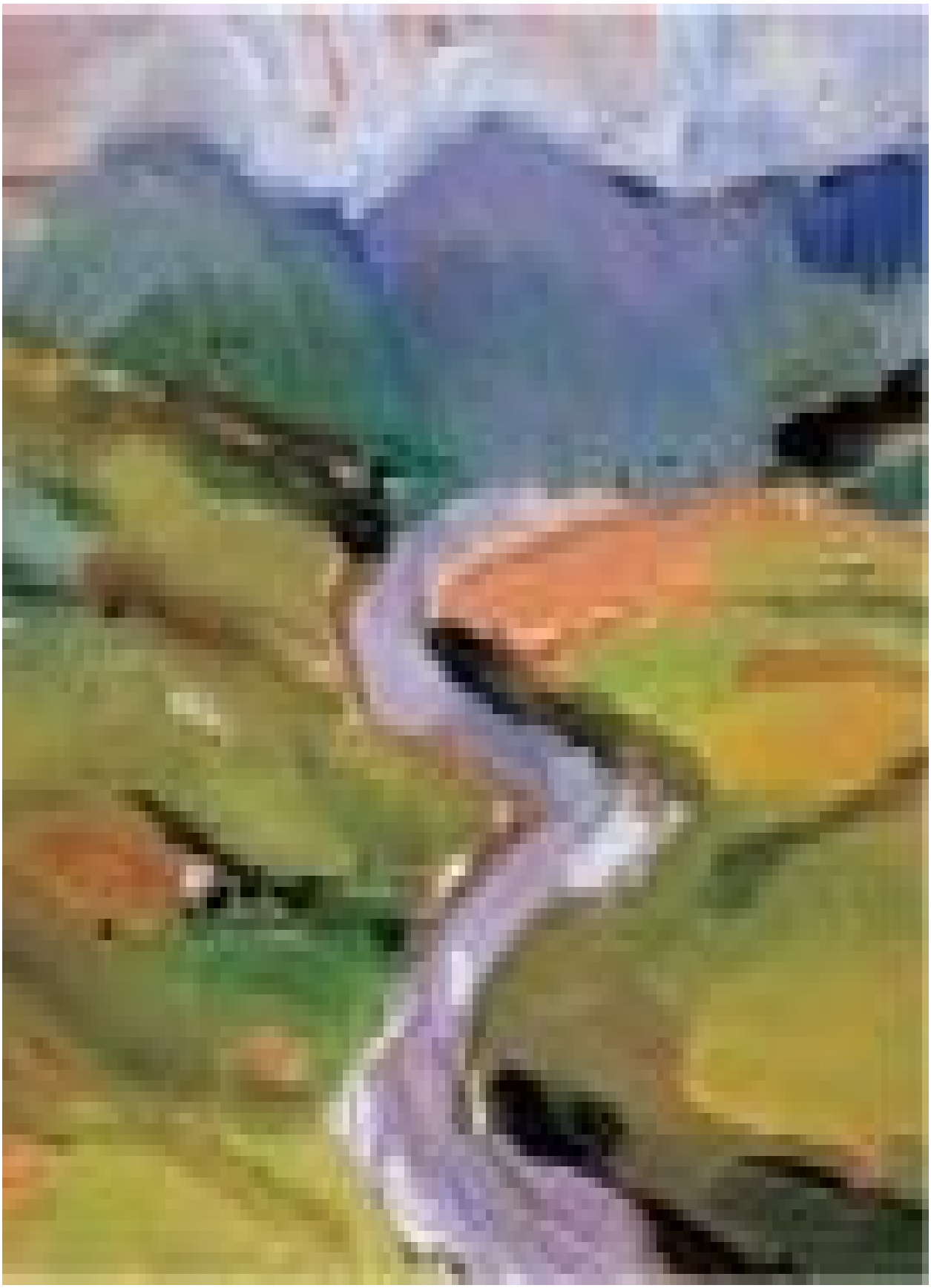
Agradecimientos

Damos las gracias a la Escola d'Arts i Oficis, de la Diputación de Barcelona, a Enric Cots, Josep Asunción y Gemma Guasch, así como a los alumnos Elvira Balagué, Teresa Galcerán, María González, Gisele Messing, Teresa Pijuan y Pilar Piquer por su apoyo y colaboración en la realización de los ejercicios del apartado "El trabajo de los alumnos".

SUMARIO

PRESENTACIÓN: La seducción de la naturaleza

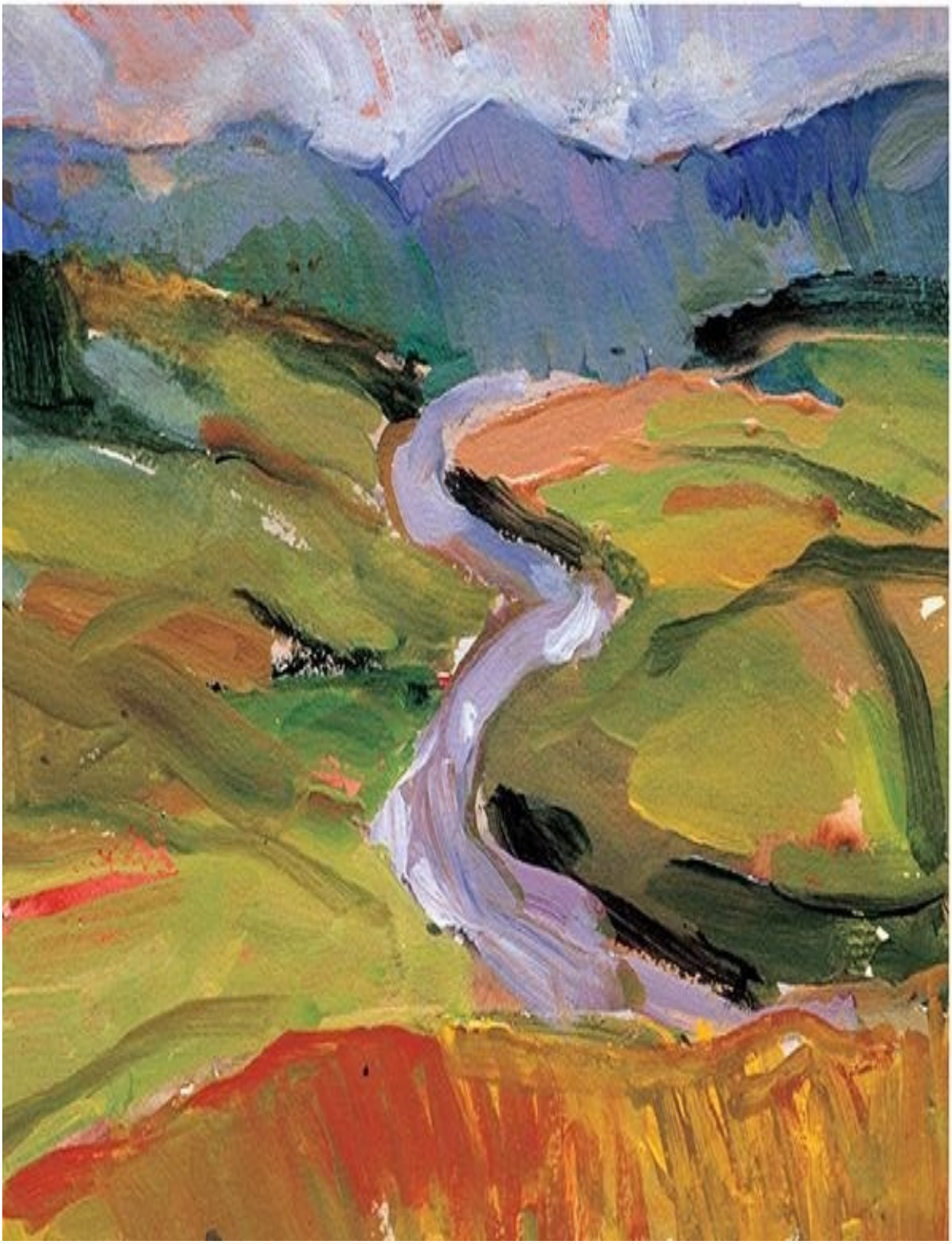
LAS LECCIONES DEL MAESTRO: Alexander Cozens (1717-1786)



Presentación

La SEDUCCIÓN de la NATURALEZA

▪



De todos los temas preferidos por los artistas, el paisaje es uno de los más populares, especialmente para los pintores aficionados, a pesar de que el paisaje como tema autónomo y con derecho propio es bastante reciente en la historia del arte, y su importancia ha ido creciendo durante el siglo XX.

Este interés puede explicarse por varias razones: la principal tiene que ver con su belleza intrínseca, su grandeza, su variabilidad, sus formas, colores y texturas que tanto nos conmueven. La naturaleza supone para el hombre moderno la válvula de escape de una sociedad gris e industrializada, un retorno a sus orígenes.

Pintar paisaje significa descubrir el propio medio natural, un descubrimiento más obvio y verdadero que el del exotismo fantasioso al cual eran aficionados los románticos.

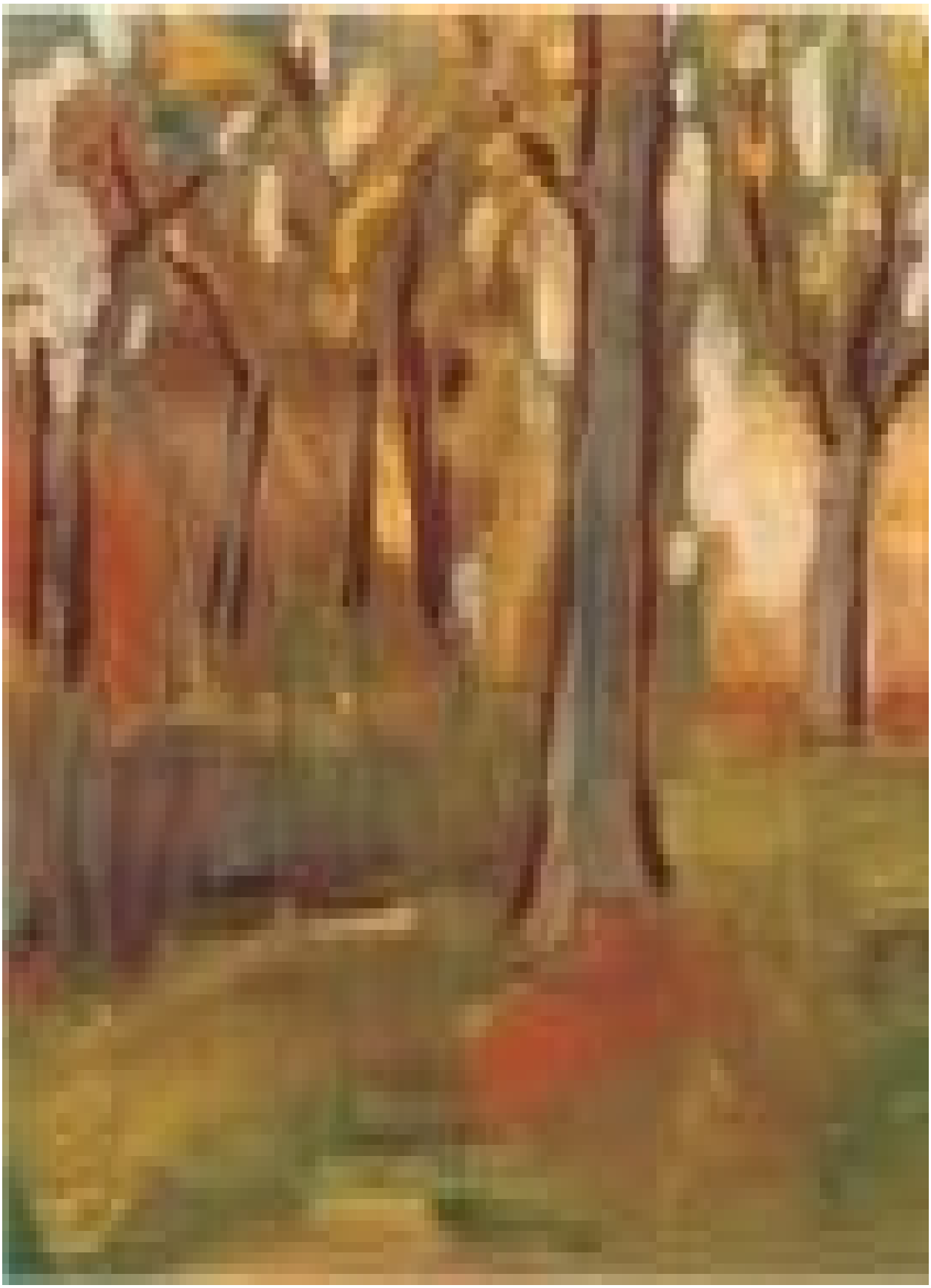
En la sociedad moderna el tiempo destinado al ocio es considerable y la velocidad de los transportes aumenta vertiginosamente, y con ello nuestra movilidad geográfica. Algunos artistas utilizan la representación del paisaje para plasmar experiencias de viaje y descubrir nuevos lugares.

Pero este género no debe entenderse sólo de manera aislada, pues el paisaje es un escenario muy recurrente, un marco ideal para las actividades humanas. No en vano a lo largo de la historia del arte, ha absorbido a menudo otros temas, históricos, humanos, simbólicos y psicológicos, por eso, se puede decir que el paisaje incluye buena parte del repertorio temático que normalmente se encuentra en otros géneros.

Otra faceta del paisaje que fascina al pintor son la mutabilidad y metamorfosis que éste sufre con el transcurso del tiempo: el día, la meteorología, las estaciones... Gran parte del placer y la emoción que causa una pintura de paisaje reside en la observación y el registro de la interacción entre las formas perpetuas de la tierra y los efectos transitorios de la climatología.

Para el principiante, el paisaje es el género más adecuado para empezar a pintar, pues constituye un motivo liberado de los abigarrados conocimientos académicos y las estrictas normas de dibujo.

El objetivo del presente libro es que el lector se contagie de esta fascinación que desprende el entorno natural, aprenda las técnicas, los principios básicos de representación y se ponga a pintar paisaje sin timidez, con atrevimiento y descaro. Las ganas de aprender y la práctica constante deben procurarle la destreza y el dominio necesarios para pintar los paisajes más variados, brindando así la posibilidad de formular y concretar los intentos humanos de comprender la naturaleza de la tierra, su grandeza, inclemencia y belleza, y de encontrarle un significado.



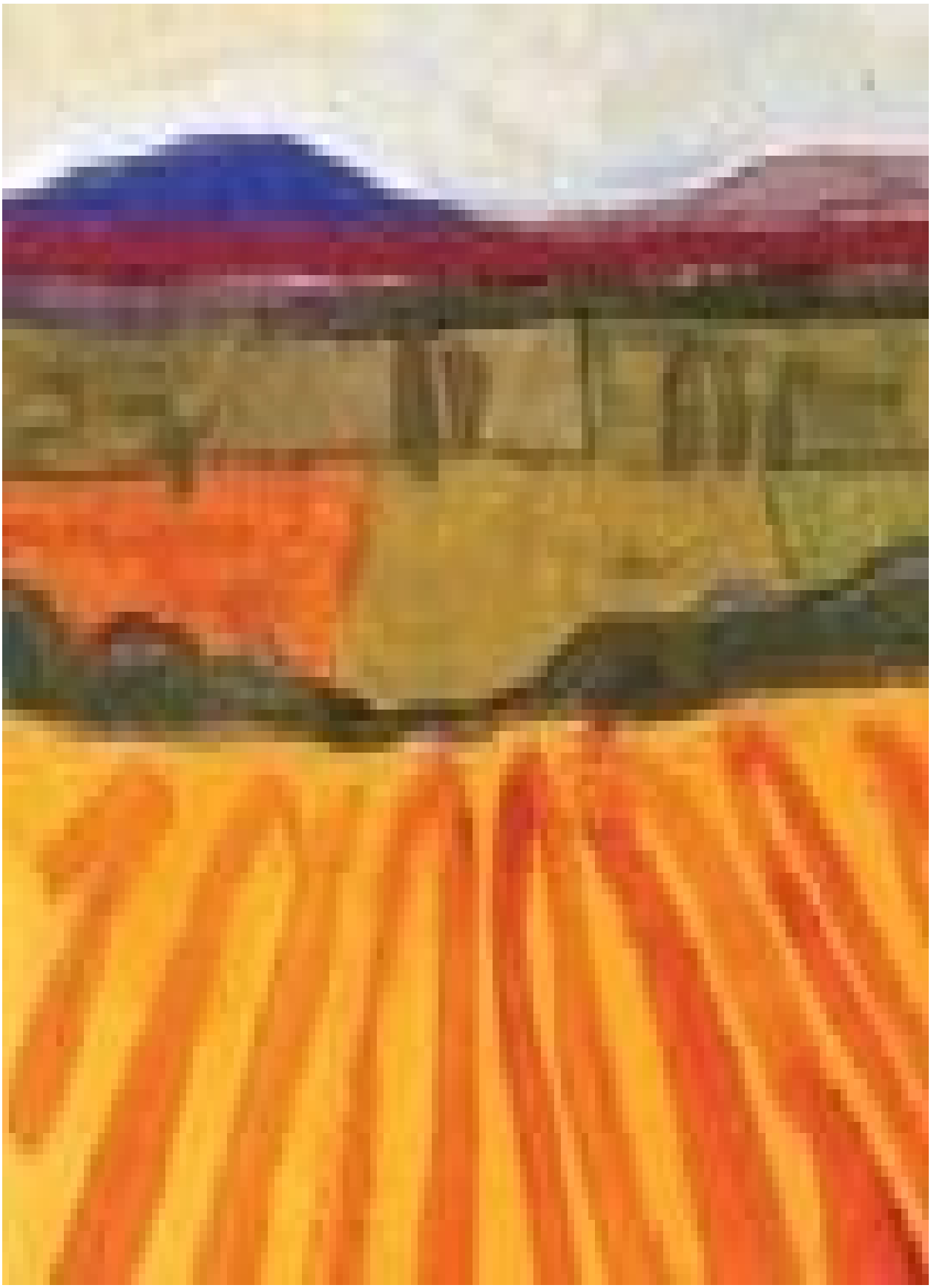
SÍNTESIS y RECURSOS interpretativos del PAISAJE

Cuando se pinta un paisaje, no se trata sólo de elegir un lugar atractivo y reproducirlo fielmente. Antes es necesario reconocer los elementos que lo componen, estudiar los aspectos cambiantes, decidir el color de cada término, etc. Se empieza por estudiar los efectos básicos y, paulatinamente, se abordan aspectos más difíciles.

La primera parte de este libro pretende ser una guía para que el lector estudie de una manera fácil y comprensible las consideraciones básicas que el artista debe prever antes de empezar a pintar un paisaje: la composición, la interacción del color, el efecto de profundidad, la representación de la climatología y la interpretación.

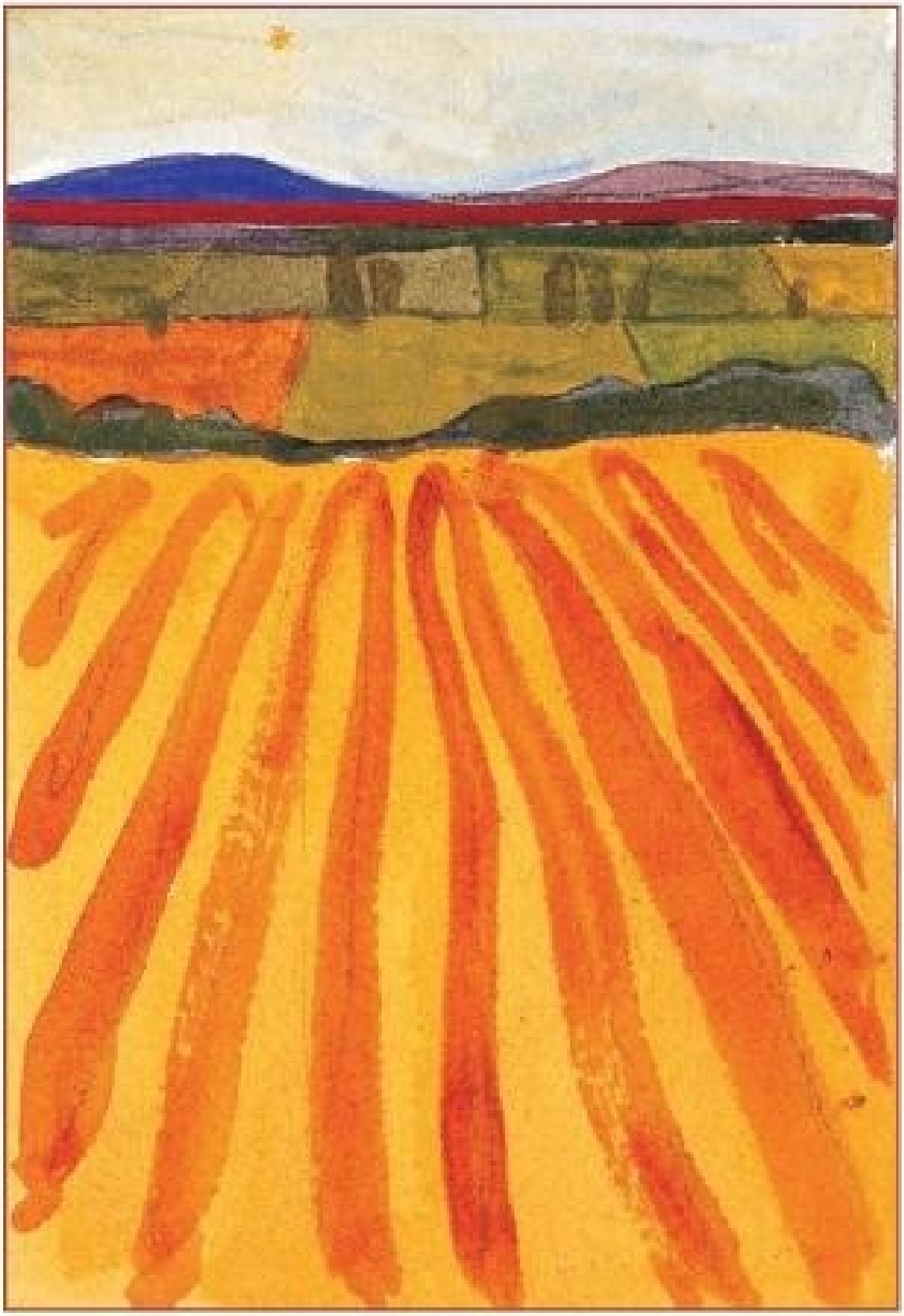






Del esquema al PAISAJE

Sabemos que todas las formas de la naturaleza se pueden reducir a unas pocas líneas esquemáticas. Éste es un buen punto de partida para situar a grandes rasgos el dibujo del paisaje sobre el papel. Los esquemas preparatorios, por pequeños y rudimentarios que sean, resultan siempre útiles porque estimulan la observación objetiva y ayudan a precisar el carácter de la composición.

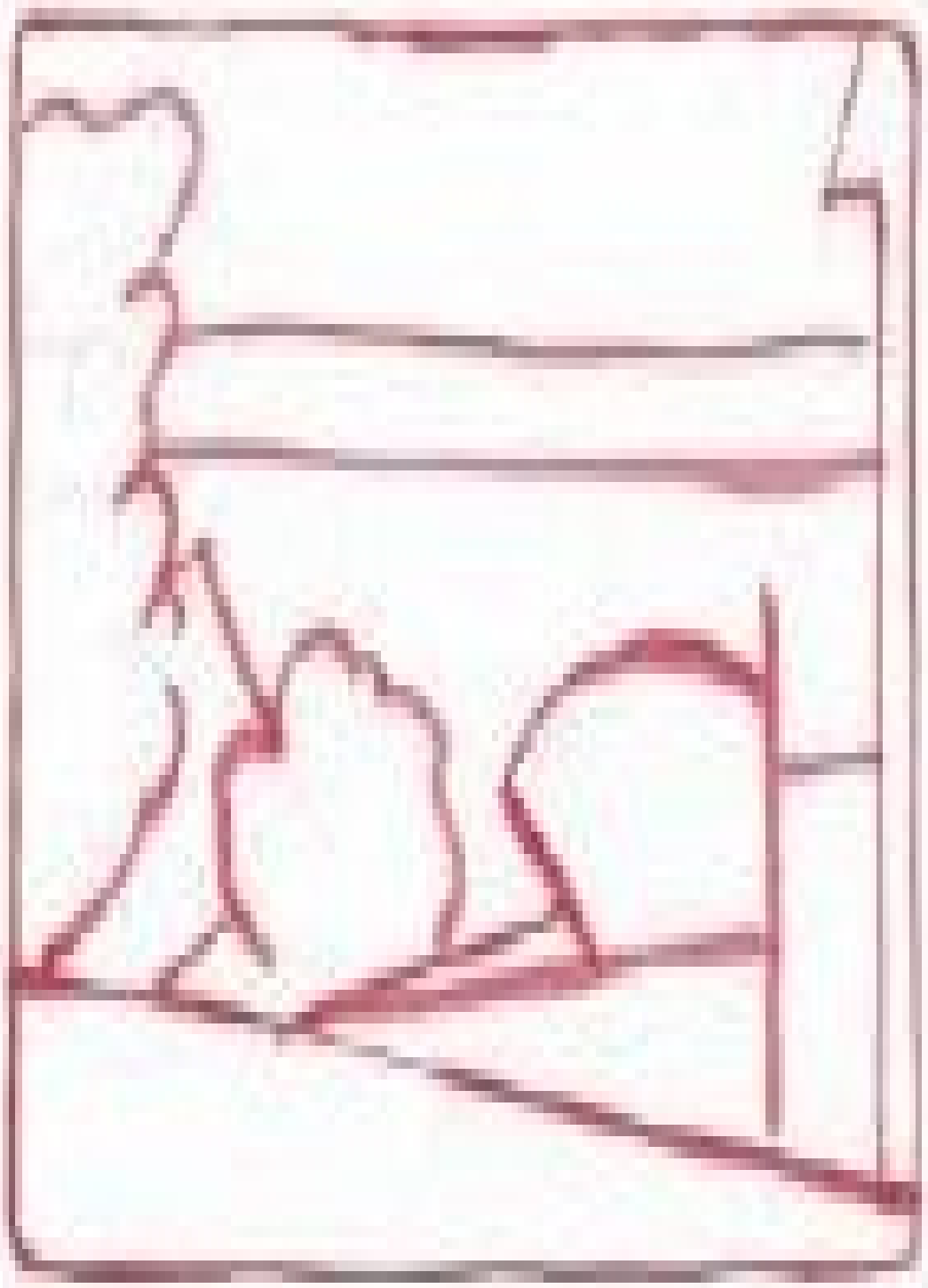


Un horizonte elevado resta importancia al cielo y concentra la atención hacia el terreno.

Sintetizar los planos

Antes de empezar a pintar, hay que saber sintetizar el paisaje con unas pocas líneas decisorias que estructuren la composición principal y los términos. Los trazos deben delimitar los planos.

El tratamiento debe ser geométrico y minimalista y no incluir detalles, perfiles ni formas complejas.



Unas cuantas líneas bastan para situar los principales elementos.



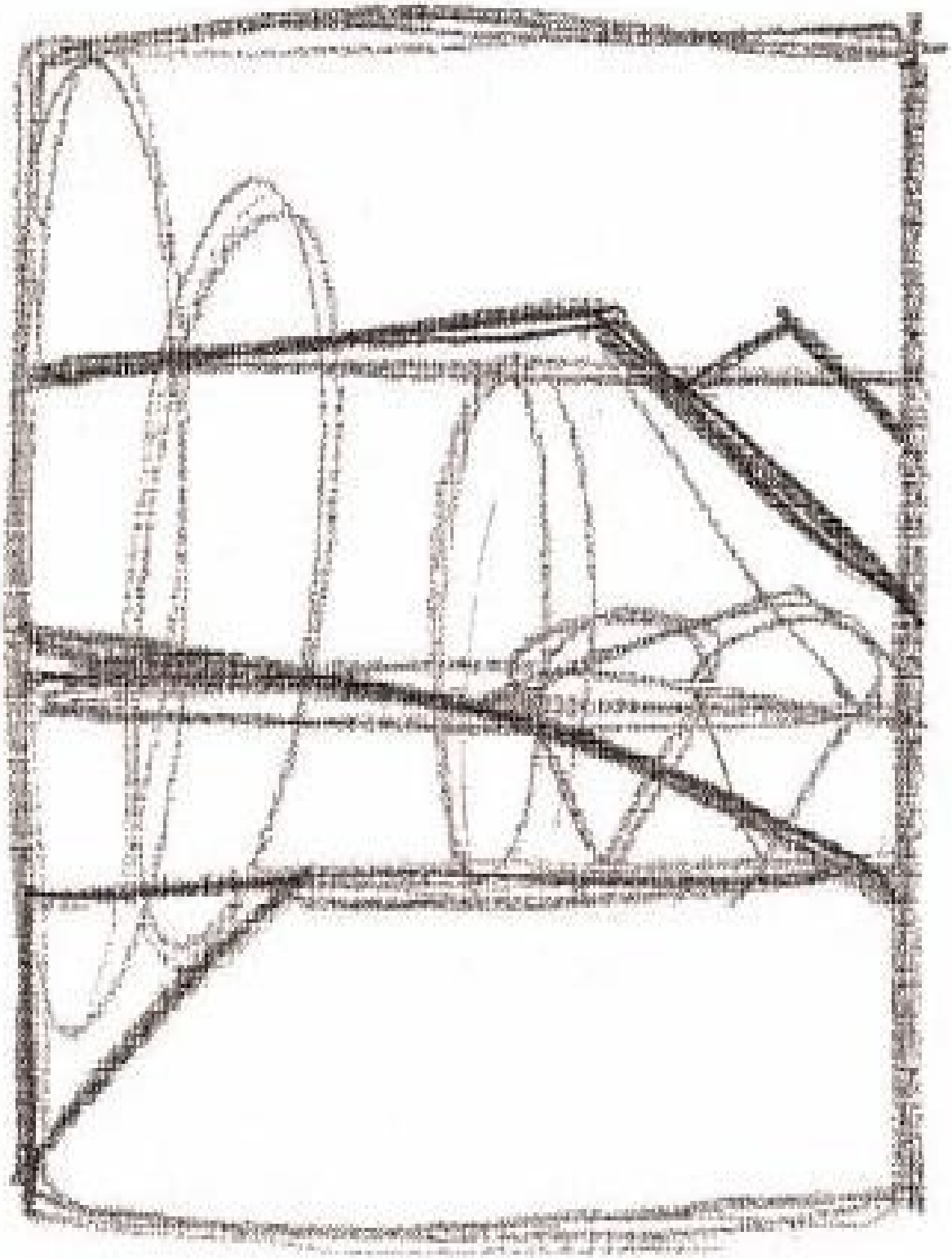
Las curvas ofrecen un tratamiento rítmico y se adaptan mejor a las formas de la naturaleza.

Ley de la curvatura

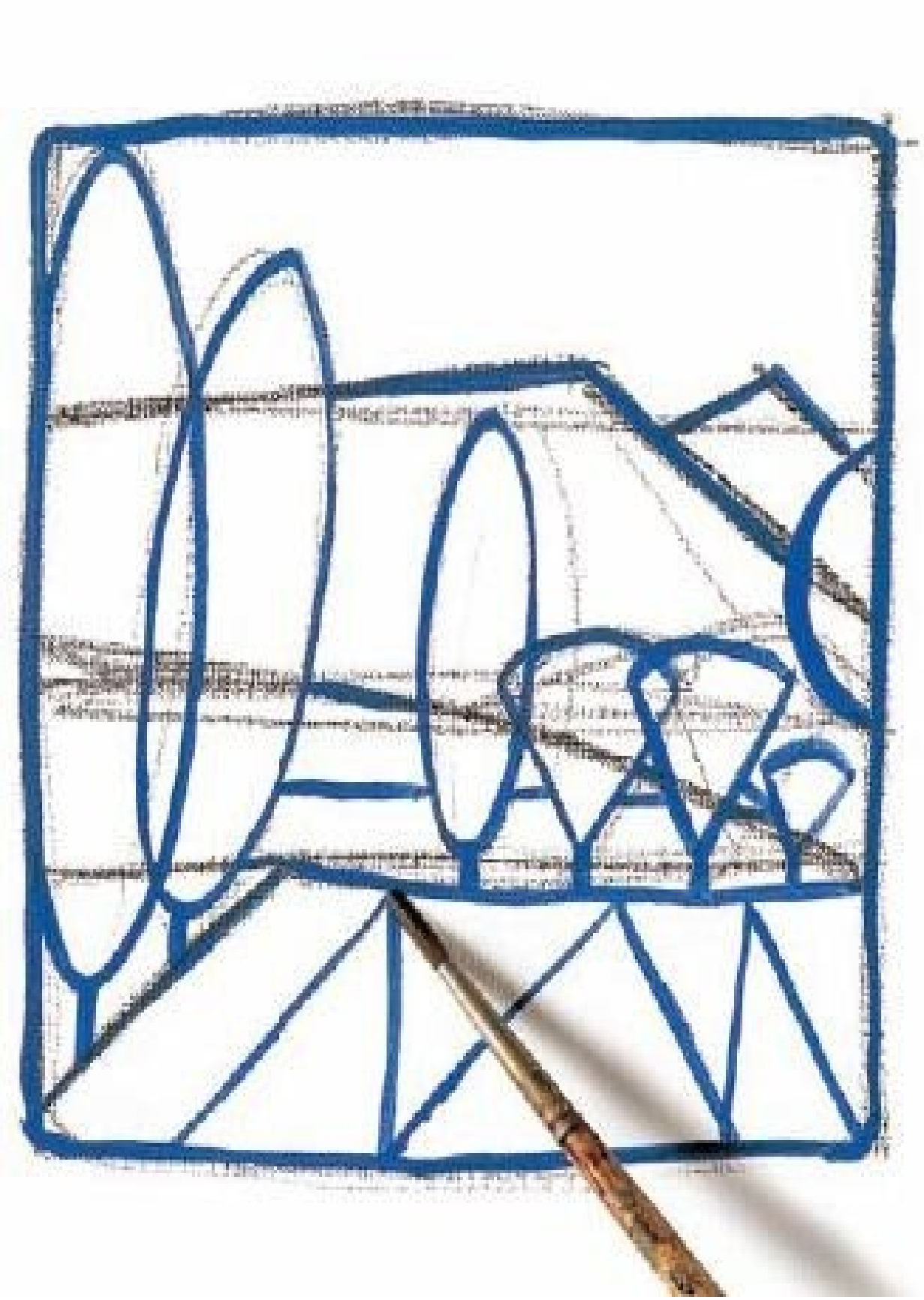
Tiene su principio en que todas las formas naturales se basan en curvas en lugar de rectas. Por lo tanto, a fin de lograr un buen esquema compositivo es necesario que las líneas que lo definen sean, a ser posible, líneas curvas con preferencia a líneas rectas o angulosas.

-

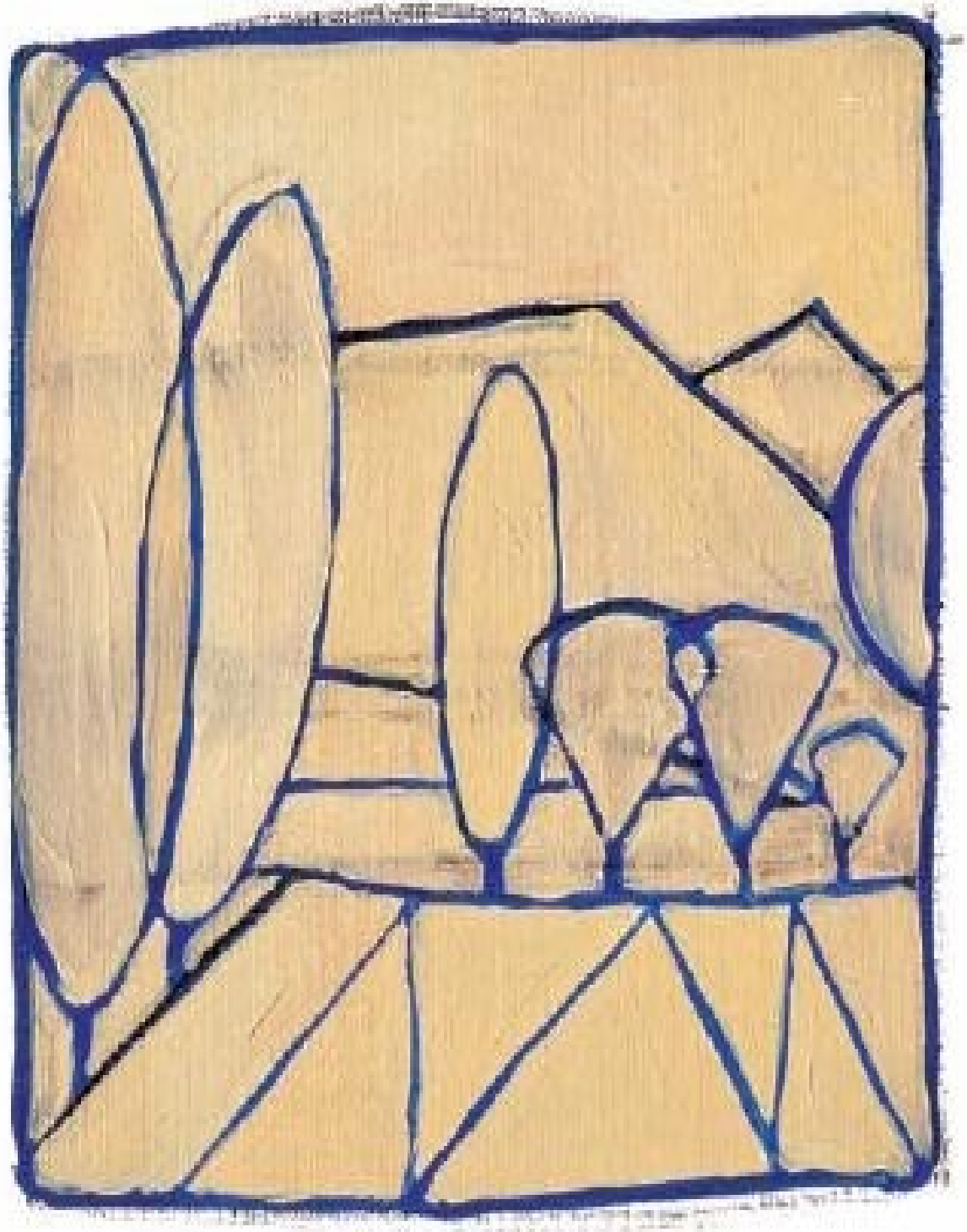
FORMAS GEOMÉTRICAS



Encuadrar es componer; por lo tanto, al esbozar un paisaje debemos tratar de encontrar formas geométricas que nos permitan sintetizar las siluetas.

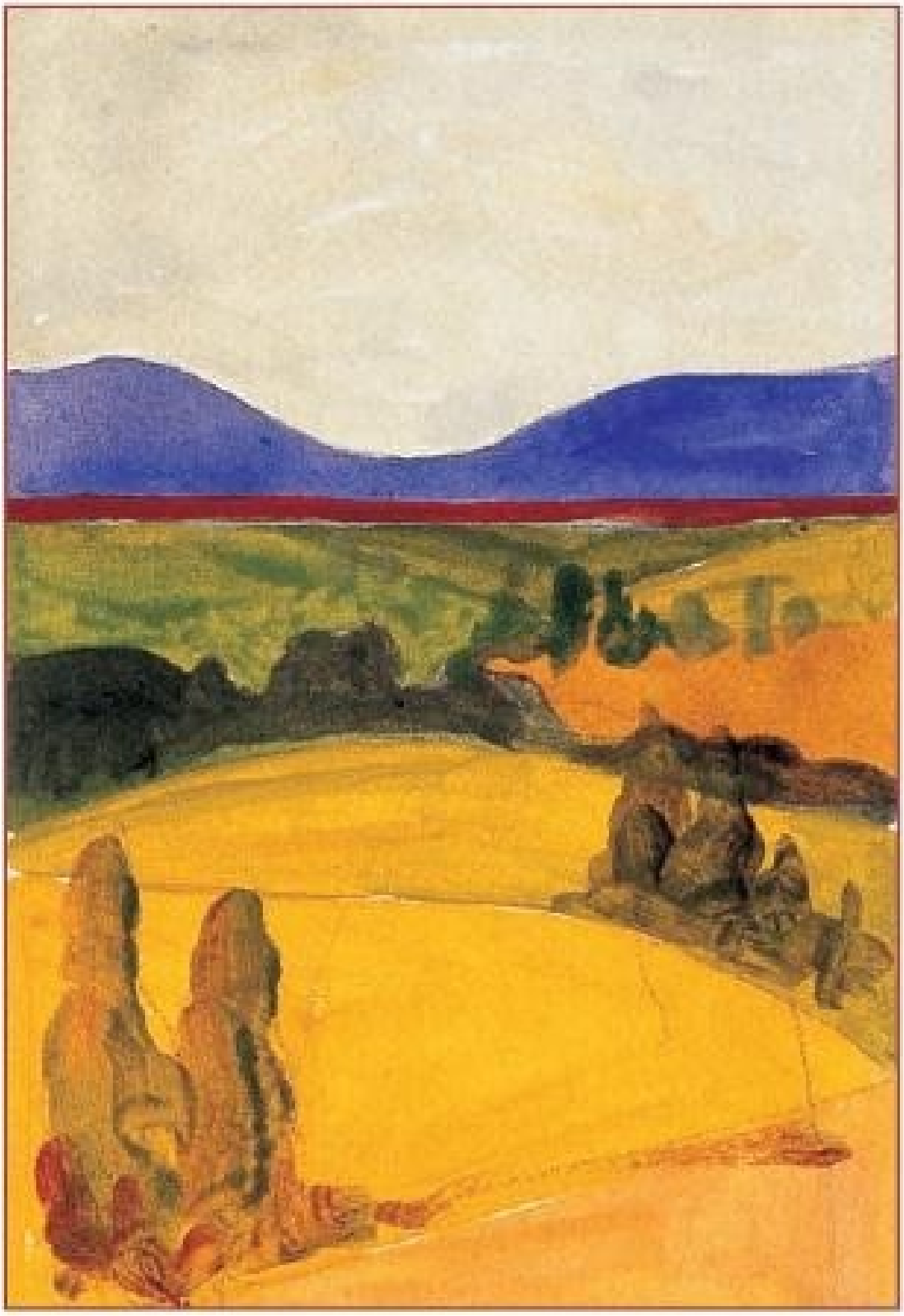


Luego sintetizamos los diferentes planos en rectas diagonales, elipses y formas cónicas, mientras que los campos y las montañas presentan perfiles triangulares.



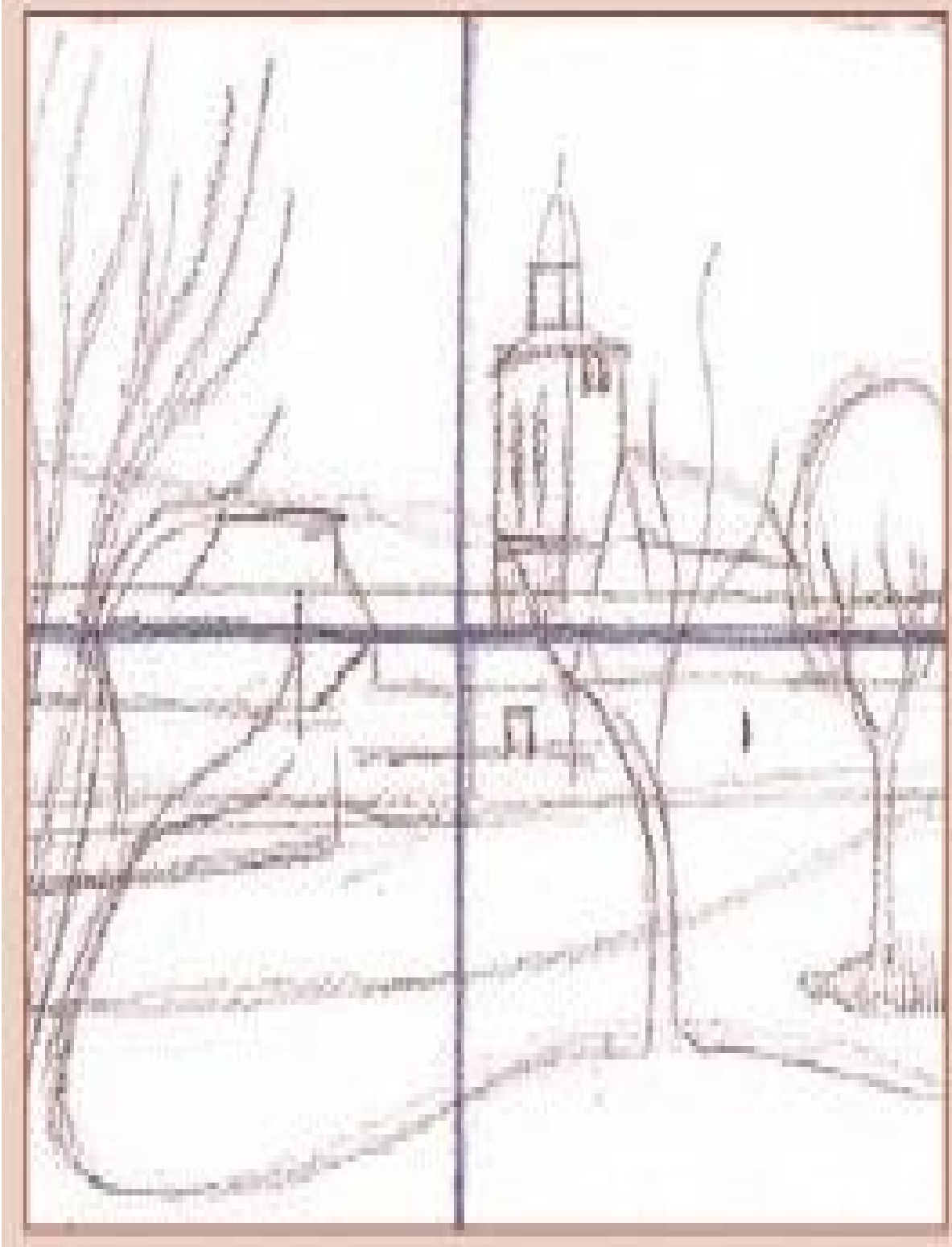
Detectando estas formas básicas en la naturaleza conseguimos o bien un esquema preparatorio listo para empezar a pintar o una obra terminada con aportaciones planas de color.





El horizonte medio es el que proporciona más equilibrio entre los términos.

Consejo



Una manera de facilitar el dibujo es trazando previamente una recta horizontal y otra vertical que dividan el soporte en cuatro cuadrantes. Ayuda a situar el centro del cuadro y el resto de elementos en su cuadrante.



El horizonte bajo da mayor relevancia al cielo, siendo esta opción la ideal para trabajar nubes.

La línea del horizonte

El horizonte, allí donde se encuentra la tierra con el cielo, es tan fundamental para nuestra experiencia que una pintura abstracta puede transformarse en un paisaje con sólo dividirla mediante una línea horizontal. De ahí que el primer trazo que debamos realizar sea la línea del horizonte.

Un horizonte elevado

Los horizontes elevados tienden a suprimir los primeros planos y dar más relevancia a la extensión del paisaje. Favorecen el estilo descriptivo que individualiza cada accidente del terreno. En los paisajes muy llanos, un horizonte elevado suele ser la mejor opción.

Un horizonte medio

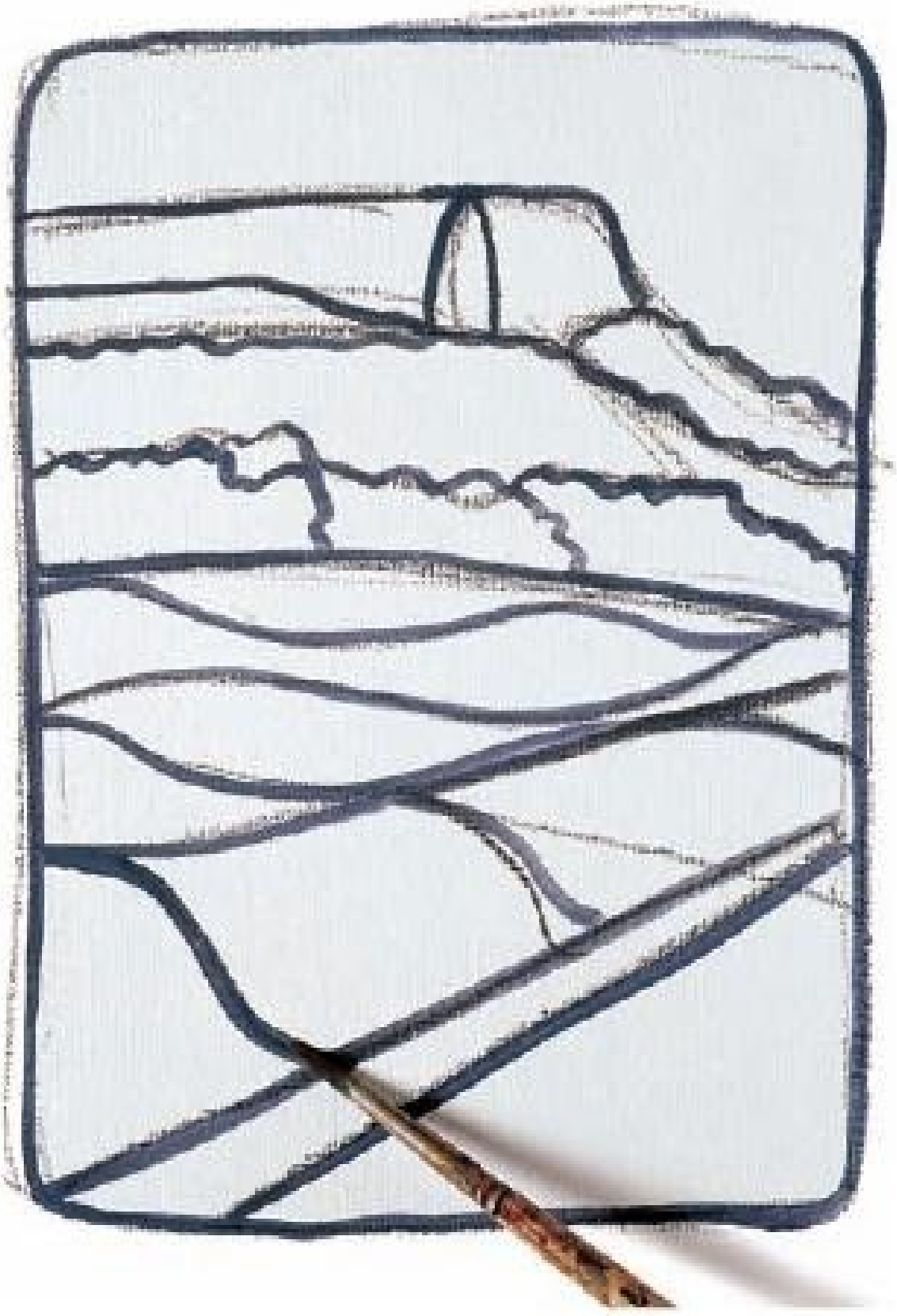
Con un horizonte en la mitad del cuadro existe un mayor equilibrio entre el primer plano y el último. Conviene evitar que el horizonte divida el papel en dos mitades iguales. Es aconsejable colocar la línea algo por encima o por debajo de la mitad del papel.

Un horizonte bajo

La línea del horizonte baja no permite la alternancia de términos: con muy poco recorrido llegamos al cielo. Los elementos situados en un primer término adquieren un aspecto más monumental.

-

SINTETIZAR COLORES



Rellenamos cada partición con el color dominante en el modelo real. Obviamos los degradados y efectos de textura.



Si en la práctica anterior hemos visto cómo sintetizar las formas, en ésta estudiamos cómo proceder con los colores. Partimos de un esquema lineal parecido al anterior.



Aplicamos los colores planos. De esta manera, conseguimos una aproximación cromática y sintética al modelo real que nos permitirá comprender mejor cómo actúan los colores.





FORMATOS, encuadres y plantillas

Las pinturas se describen como ventanas abiertas a un mundo imaginario, pero salvo alguna excepción, prestamos poca atención a los esquemas previos o la forma del lienzo. Cuando uno pinta puede alterar, adaptar o reorganizar el formato o el encuadre; no existe ninguna regla que obligue a incluir algo por el mero hecho de estar allí.



Acumulando todos los elementos del paisaje en el centro del cuadro conseguimos una composición demasiado simétrica y estática.



Es conveniente desplazar el motivo del paisaje hacia uno de sus lados para lograr una composición más interesante.



La plantilla de Lorrain permite componer el paisaje de una manera muy ordenada.

La plantilla de Lorrain

Este sistema desarrollado por Lorrain consiste en un recuadro dividido por líneas diagonales que se cruzan de manera regular. Adaptando el paisaje a este esquema logramos una composición armoniosa, repartiendo ecuánimemente los elementos sobre la superficie.

Huir del centro

No es aconsejable que el centro de interés del paisaje esté situado en el centro del cuadro, porque es ahí donde la mirada se dirige en primer lugar; desplazándolo a un lado conseguimos equilibrar esa atracción visual e introducimos amenidad e interés.

-

RITMO EN EL PAISAJE



En todo paisaje debe existir un ritmo que active las formas y rompa el estatismo y la monotonía. Esto se consigue con la repetición de un motivo, como un árbol que bordea un camino.

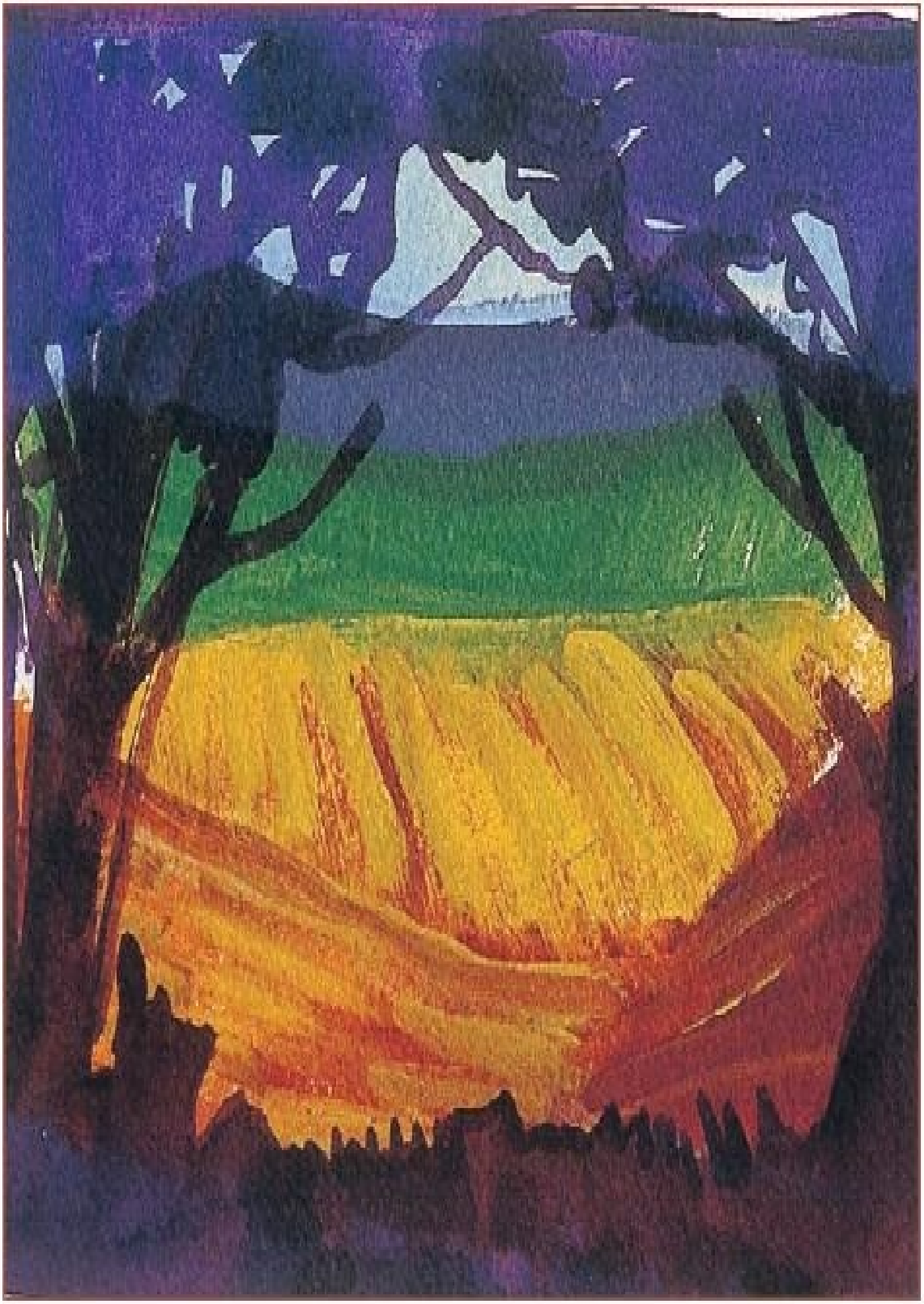


Conseguimos ritmo introduciendo una línea que conduzca la mirada por los diferentes planos del cuadro. Vale como ejemplo este camino rojo que cruza el paisaje.



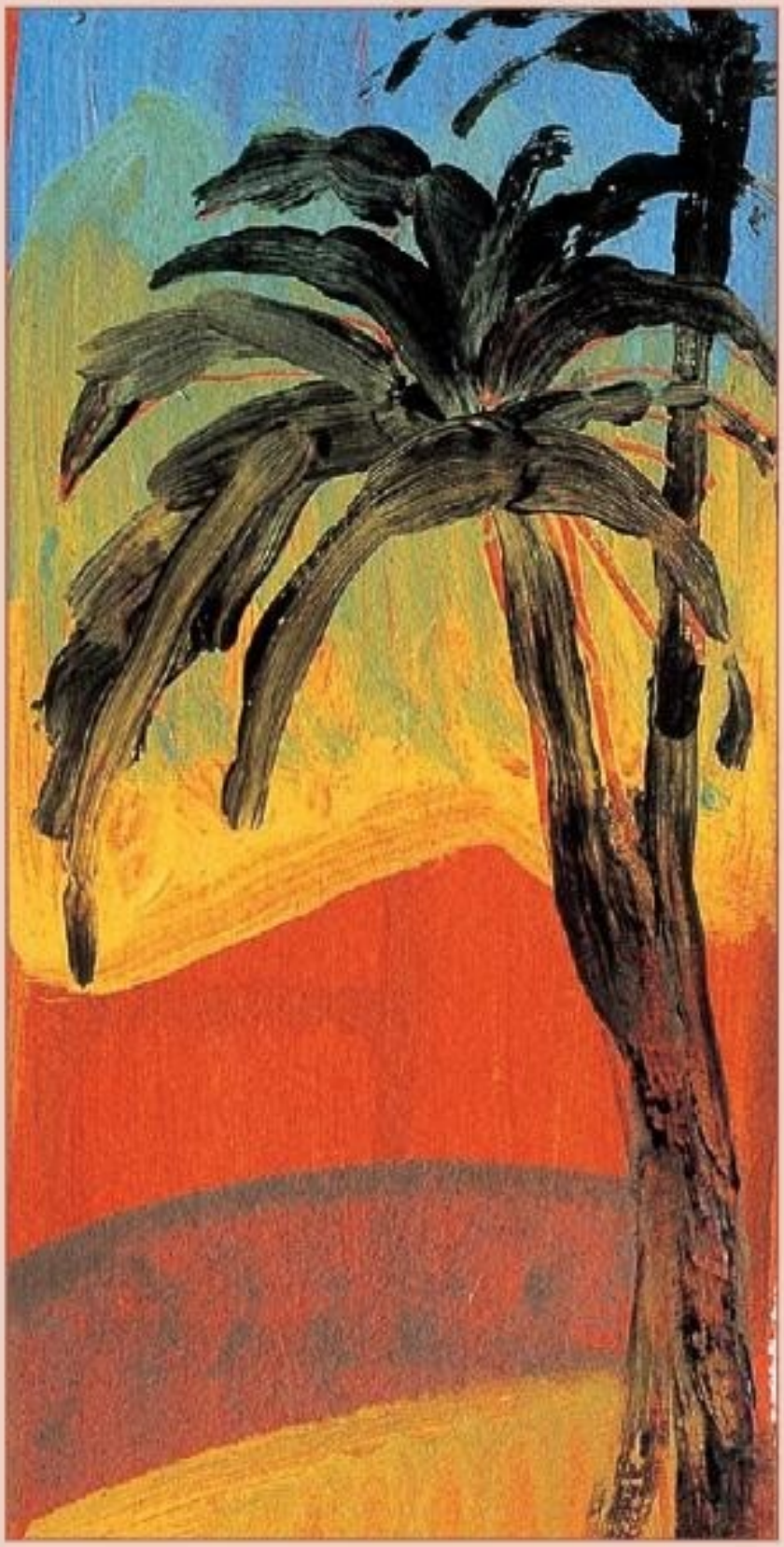
Una pincelada repetitiva y orientada hacia una misma dirección crea una superficie rítmica que contribuye a que las formas se muestren más dinámicas.





Si enmarcamos un paisaje con unos árboles que se encuentran en el primer término conseguimos un encuadre dentro de otro encuadre; con ello damos mayor relevancia a la profundidad de la pintura.

Consejo



El formato de la obra depende del paisaje. Los motivos aislados (árboles, edificios, etc.) suelen resolverse mejor mediante encuadres verticales, mientras que los encuadres apaisados responden a panorámicas extensas y profundas.

Elegir un encuadre

Un criterio básico para elegir un encuadre es que contenga un número limitado de elementos claramente diferenciados por su tonalidad, forma y tamaño. Para elegir un buen encuadre es fundamental distanciarse del paisaje a fin de ganar dominio sobre sus diversas facetas.

Un panorama amplio y sin demasiados obstáculos visuales interpuestos permite al artista decidir con mayor claridad cuál es su aspecto más atractivo.

Un encuadre dentro de otro encuadre

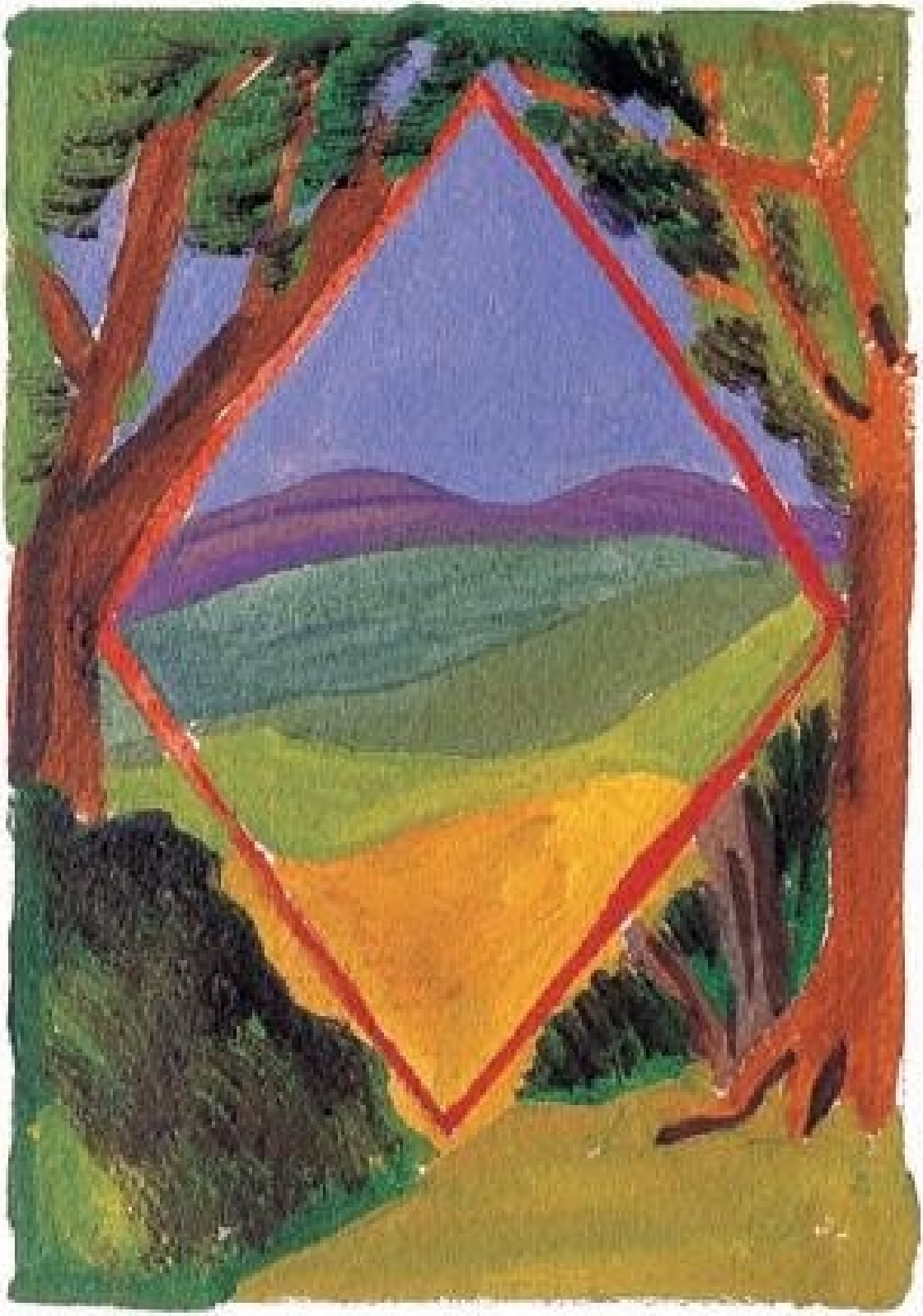
Si queremos dirigir la mirada del espectador al fondo del cuadro podemos servirnos de la técnica tradicional para enfatizarlo: crear un encuadre con un grupo de árboles que se encuentren en el primer término. Con este efecto aumenta la sensación de espacio, ya que el follaje de la parte alta de los árboles los atrae hacia la parte delantera de la composición y aleja las montañas. Los paisajes envolventes exigen un mayor énfasis en los planos que rodean el centro de la composición para compensar su lugar secundario en cuanto a centro de interés.

-

ESQUEMAS GEOMÉTRICOS



La gente prefiere composiciones basadas en esquemas geométricos. En el momento de determinar un encuadre es preferible utilizar un esquema que responda a una forma geométrica precisa.



Una vez planteado el rombo como punto de partida de la composición, todos los elementos que configuran el paisaje deben someterse a él.



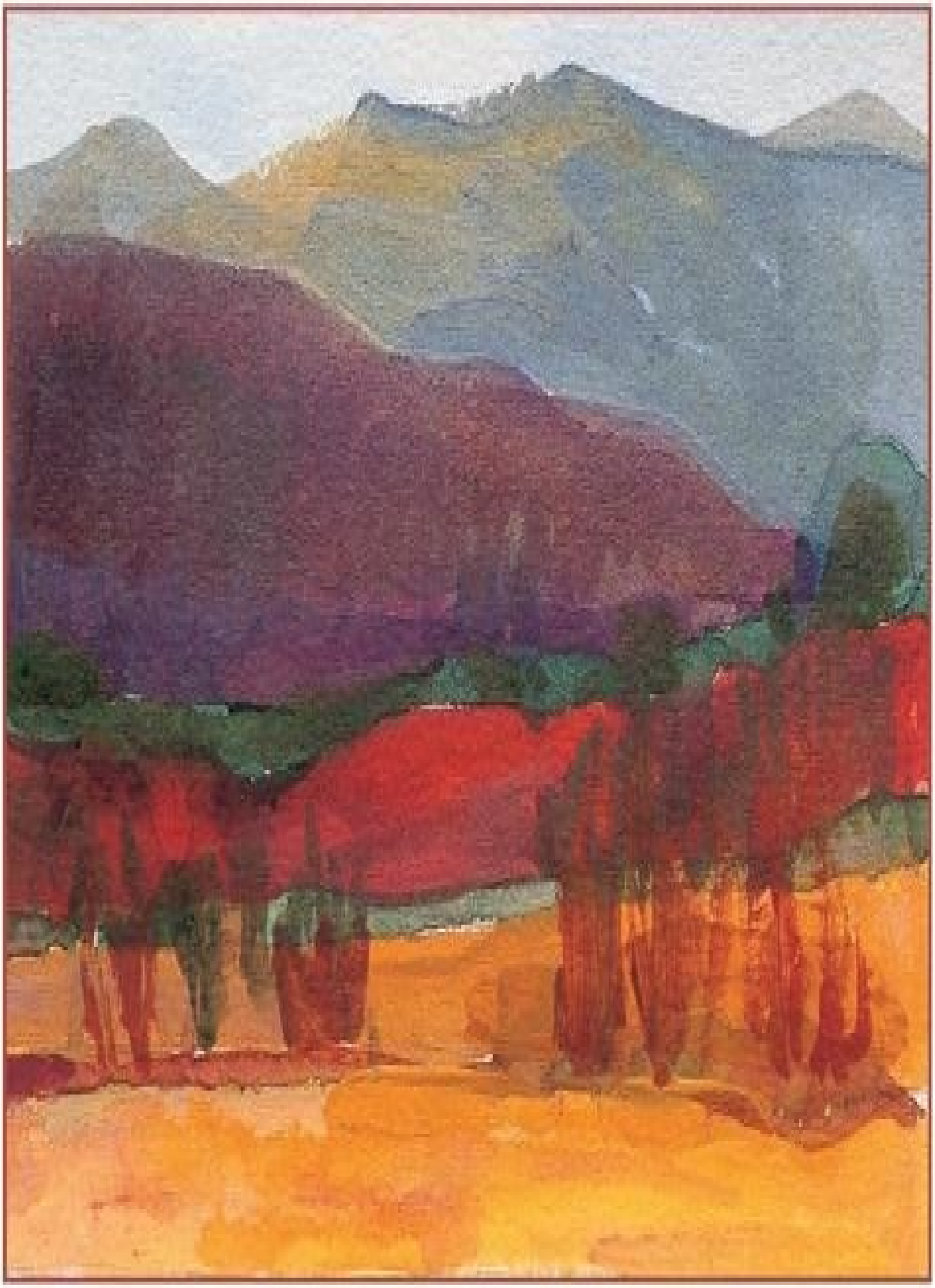
Las formas espirales son menos estáticas y conducen la mirada del espectador directamente al centro del cuadro. Este esquema es ideal para solucionar árboles de formas tortuosas.





Trabajar diferentes PLANOS

El paisaje se construye primero con la superposición de los planos principales que lo componen. Cada término se encuentra representado por un color y tratamiento determinados. Por eso antes de empezar a pintar debemos evaluar qué plano presenta mayor interés visual. Luego debemos apuntar hacia esta zona del cuadro y subordinar el resto a ella.



Los colores cálidos dominan en el primer término mientras que los fríos describen los planos más alejados.

Trabajar los planos

Para representar el espacio se puede dividir éste en planos. Los planos son divisiones de espacio donde se agrupan los objetos que se hallan aproximadamente a una misma distancia del ojo. Para crear profundidad, se solapan estas formas para indicar al espectador cuál está delante de la otra.

Colores próximos y alejados

El efecto de superposición de planos puede potenciarse pintando los términos más cercanos con colores cálidos y los más alejados con colores fríos. Los colores cálidos (amarillo, naranja, rojo y carmín) acercan los planos al espectador, los fríos (azul, verde y lila) los alejan. Este juego de colores es difícil que coincida en un paisaje, pero cada cual puede derivar para acercarse a este concepto.



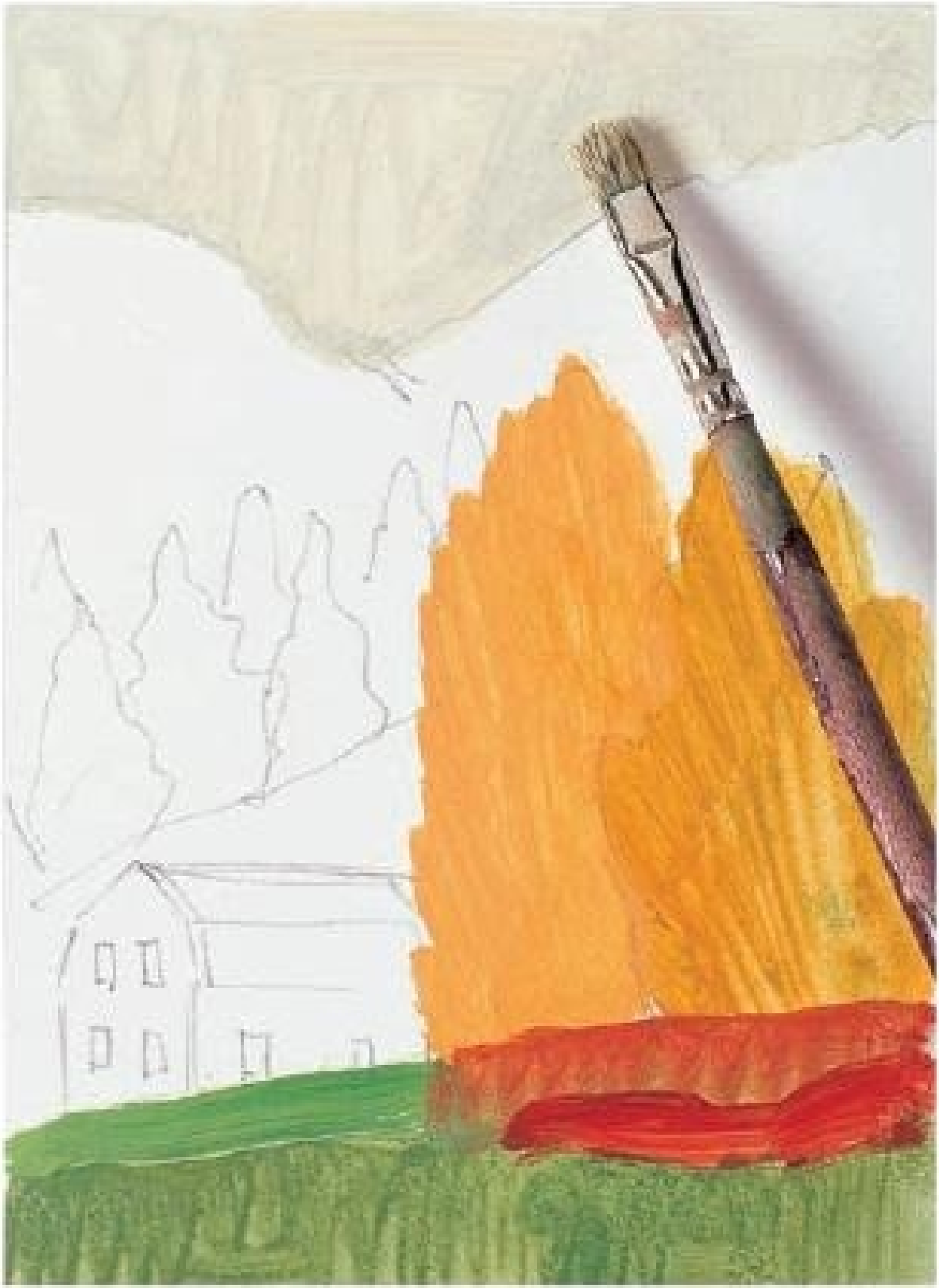
Con la sucesión ordenada de los colores del paisaje realzamos el efecto de distancia.

-

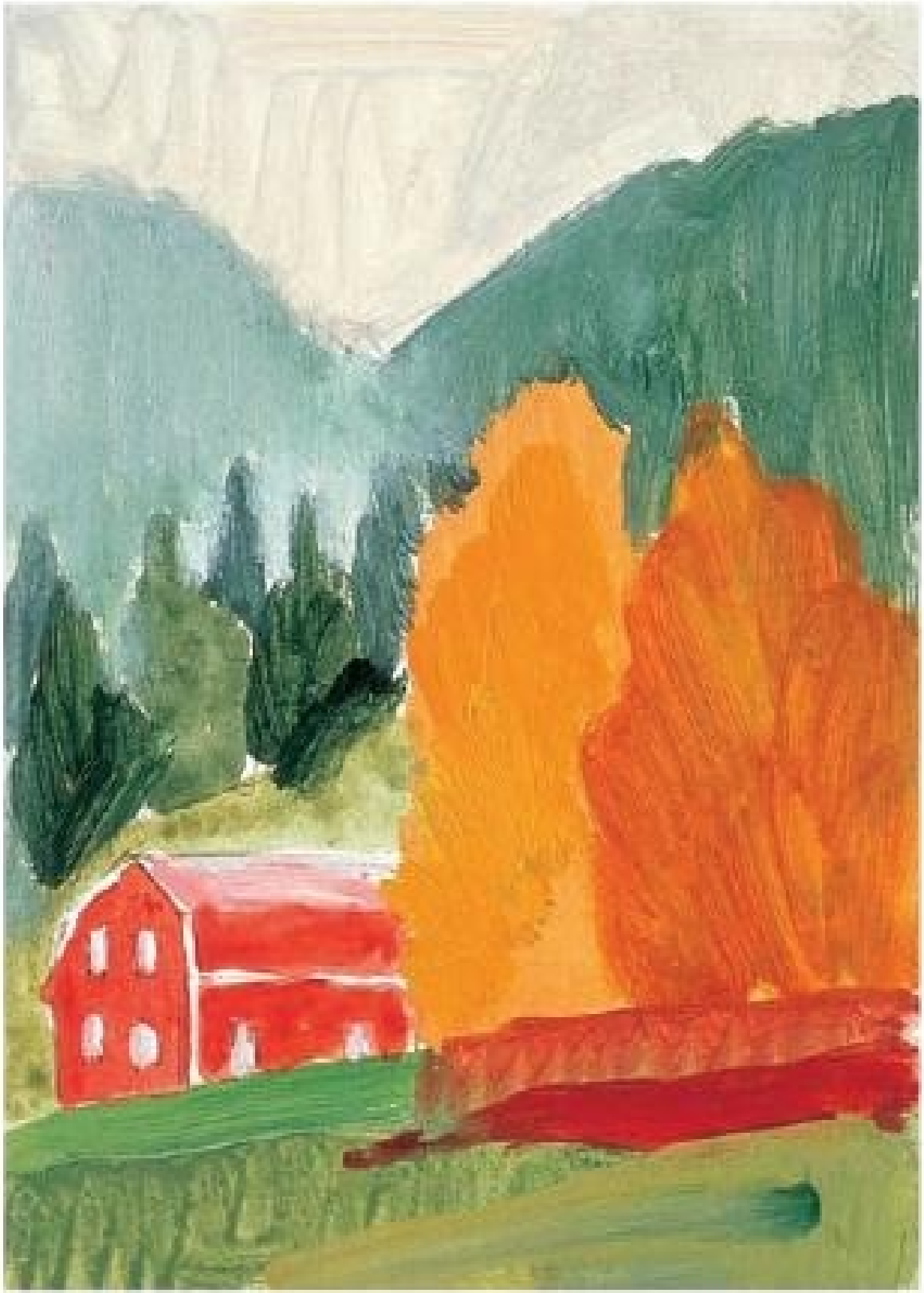
LAS PRIMERAS MANCHAS



Cuando nos enfrentamos a una tela en blanco el primer impulso de todo principiante es cubrirla rápidamente. Empezamos a pintar cada zona con su color aproximado.

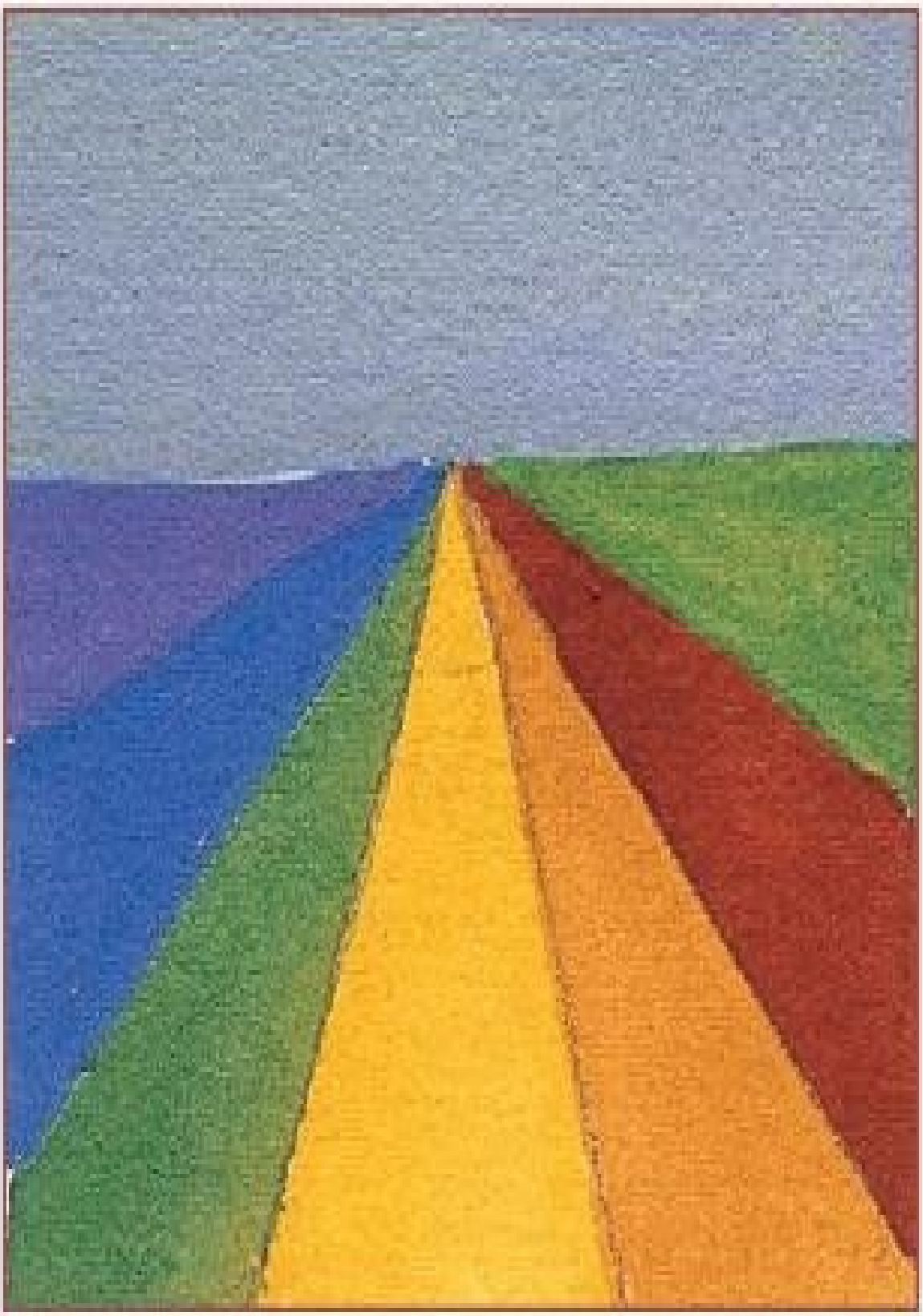


Cubrimos con colores uniformes: los árboles del primer término y el cielo. Trabajamos deprisa y con la pintura bastante diluida.



En cuestión de pocos minutos tenemos resuelto el primer manchado. Aquel que debe servir de base a las siguientes capas de color.





Las diagonales transmiten distancia al paisaje. Basta con dirigir unas cuantas hacia un mismo punto sobre el horizonte.

Consejo



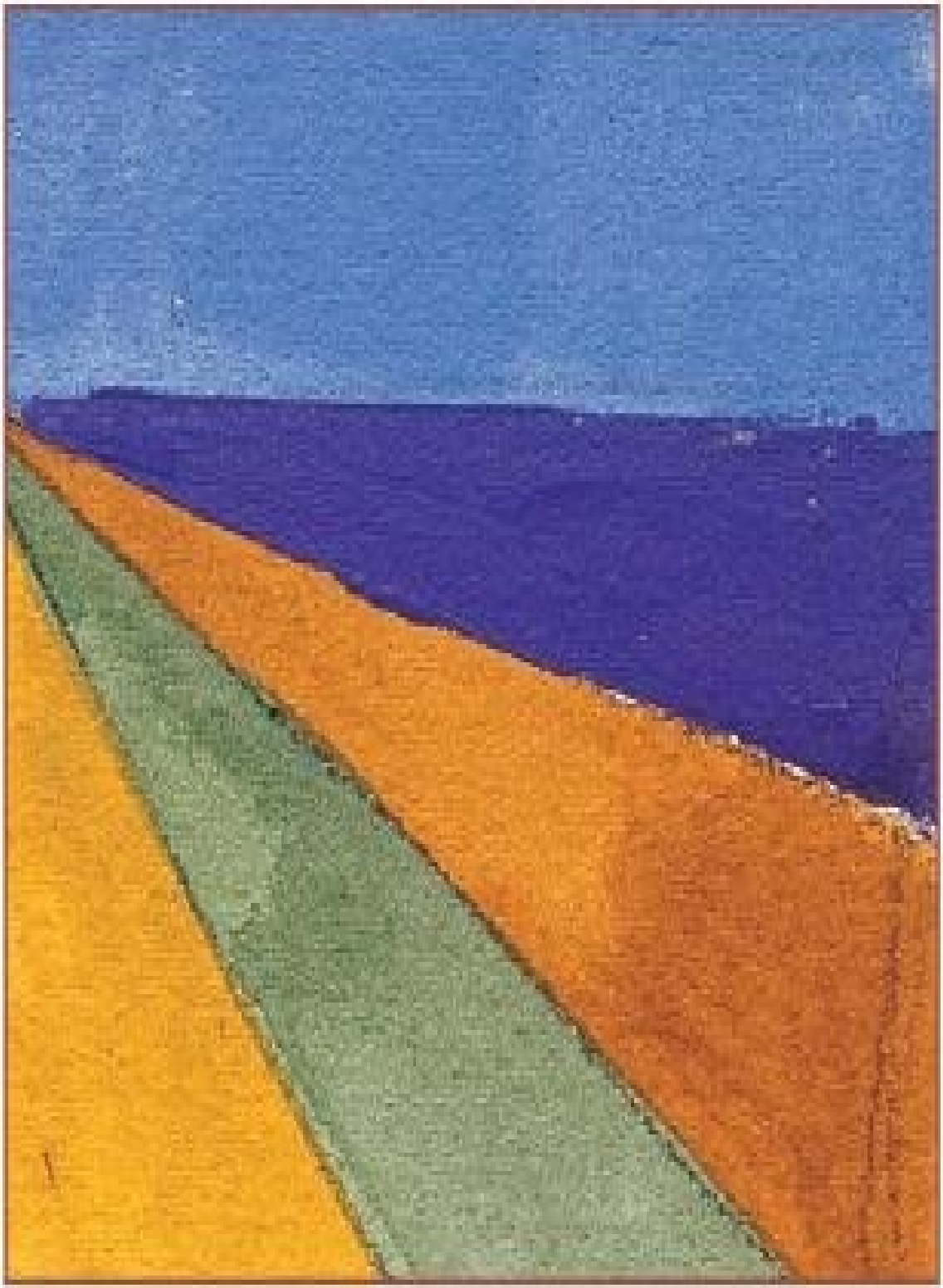
Conviene practicar el degradado. Resulta de gran utilidad para representar el efecto que produce la luz sobre cada término del paisaje.

Diagonales en el paisaje

El efecto de perspectiva se logra fácilmente si el paisaje presenta una clara diagonal que ordena los elementos desde el primer plano hasta la lejanía. En tales casos no es necesario buscar perspectivas adicionales, ya que la profundidad queda suficientemente indicada.

Caminos hacia dentro y a través

En un paisaje que presenta una clara superposición de planos debemos evitar que la pintura quede en exceso plana y abrir caminos que permitan profundizar en él. Hay muchas maneras de dirigir la mirada al interior del espacio y a la profundidad de una pintura. En un paisaje, un camino o un río que discurre hacia el horizonte constituyen una ruta a través de la imagen.





Si dibujamos diagonales que produzcan efecto de alejamiento en un paisaje resulta más convincente si las trazamos de izquierda a derecha, coincidiendo con el orden de lectura.

La dirección de la visión

El alejamiento de los elementos de un paisaje es más convincente si coincide con la dirección de la lectura. Es decir, de izquierda a derecha, así los árboles parecen alejarse. Por lo tanto, lo natural es que si vamos a situar un árbol en el primer plano ocupemos el margen izquierdo del papel para que la dirección de la mirada avance en profundidad hacia los términos más alejados del paisaje.

-

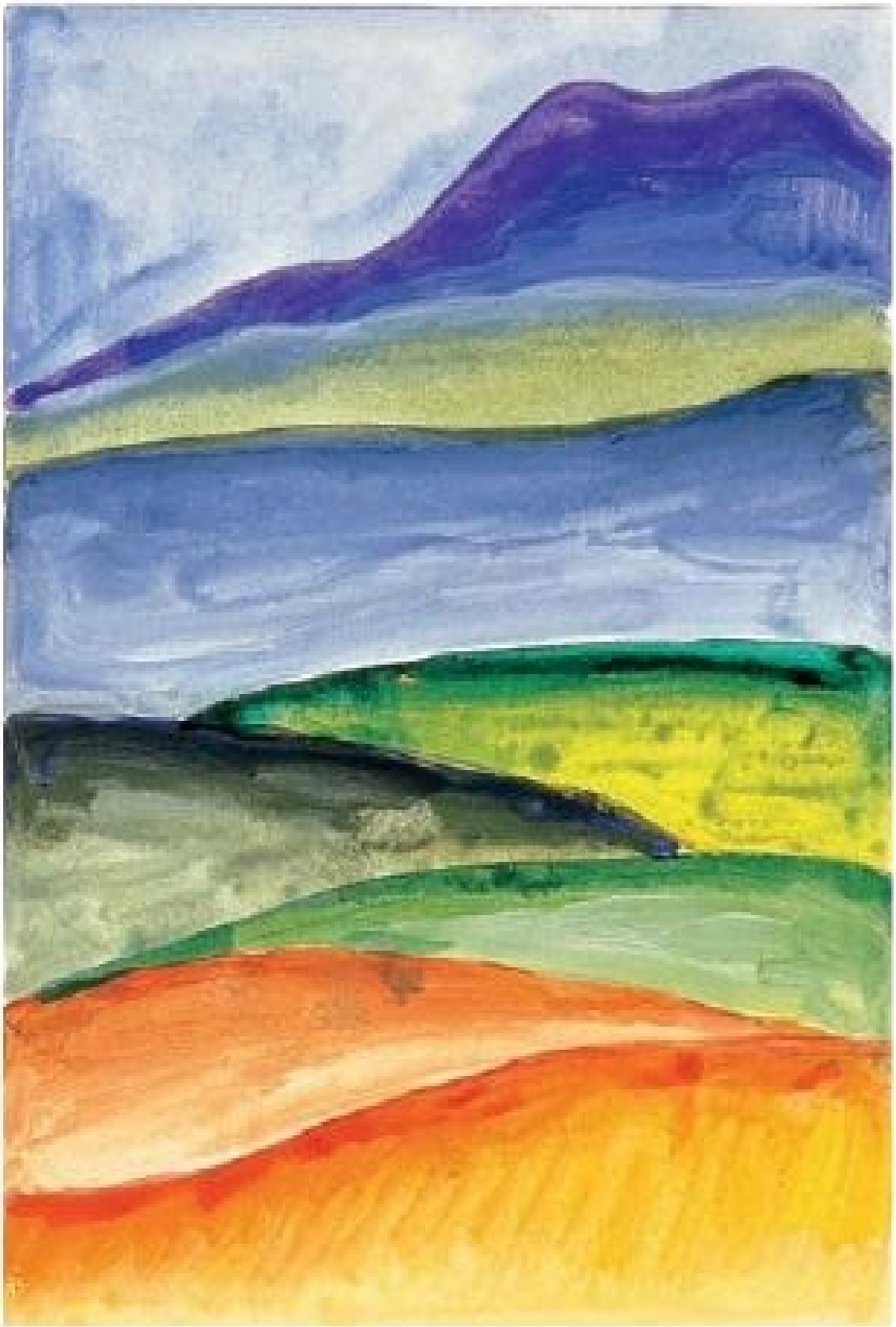
PINTAR LOS PLANOS CON DEGRADADOS



Veamos cómo trabajar los diferentes planos con degradados. Este efecto es muy apropiado para tratamientos coloristas e interpretaciones poco ajustadas al modelo real.



El tratamiento consiste en pintar cada franja de color mediante un pequeño degradado. Una línea de color saturado e intenso en la parte superior que se degrada a medida que desciende.



Podemos degradar cada color con blanco, diluyendo el color o con otro color más claro de la misma gama. Este tratamiento redondea los planos y les da un mayor efecto volumétrico.





Armonización del COLOR en el paisaje

Armonizar el color es resolver el cuadro con una tendencia de color determinada. La misión del artista es reconocer las tendencias cromáticas dadas por la propia naturaleza, y de acuerdo con ellas escoger la gama armónica adecuada. Esto significa organizar los colores de nuestra paleta para conseguir las gamas de color requeridas en cada caso.



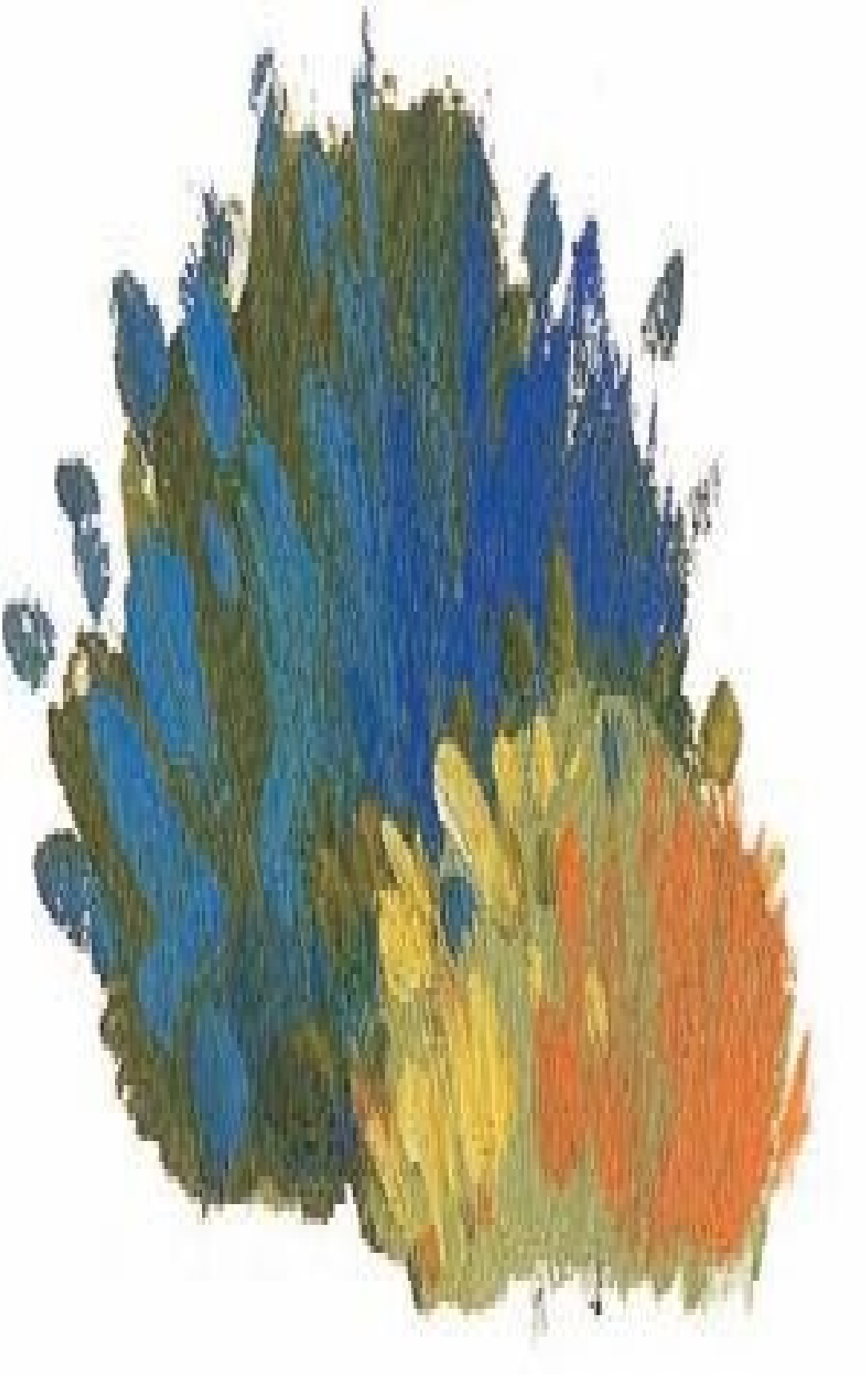
La mezcla de verde con otros colores cercanos a él en la rueda cromática (ocres, pardos, azules y amarillo) le proporciona variedad tonal.

Pintar el verde del paisaje

Cuando se pinta un paisaje no hay que permitir que nuestros ojos queden embaucados por temas de color similar. Conviene prepararse para exagerar las variaciones de color a fin de dar que la impresión de que los diferentes elementos integrantes resultan discernibles. Un cuadro solo de verdes y colores relacionados con el verde aburre pronto. Deben introducirse pequeños toques de otros colores que contrasten con el verde sin romper su equilibrio (azul verdoso o amarillo). Si se desea un mayor cromatismo, se pueden introducir rojos, naranjas e incluso púrpuras en los verdes para dotarlos de un carácter diferenciado.



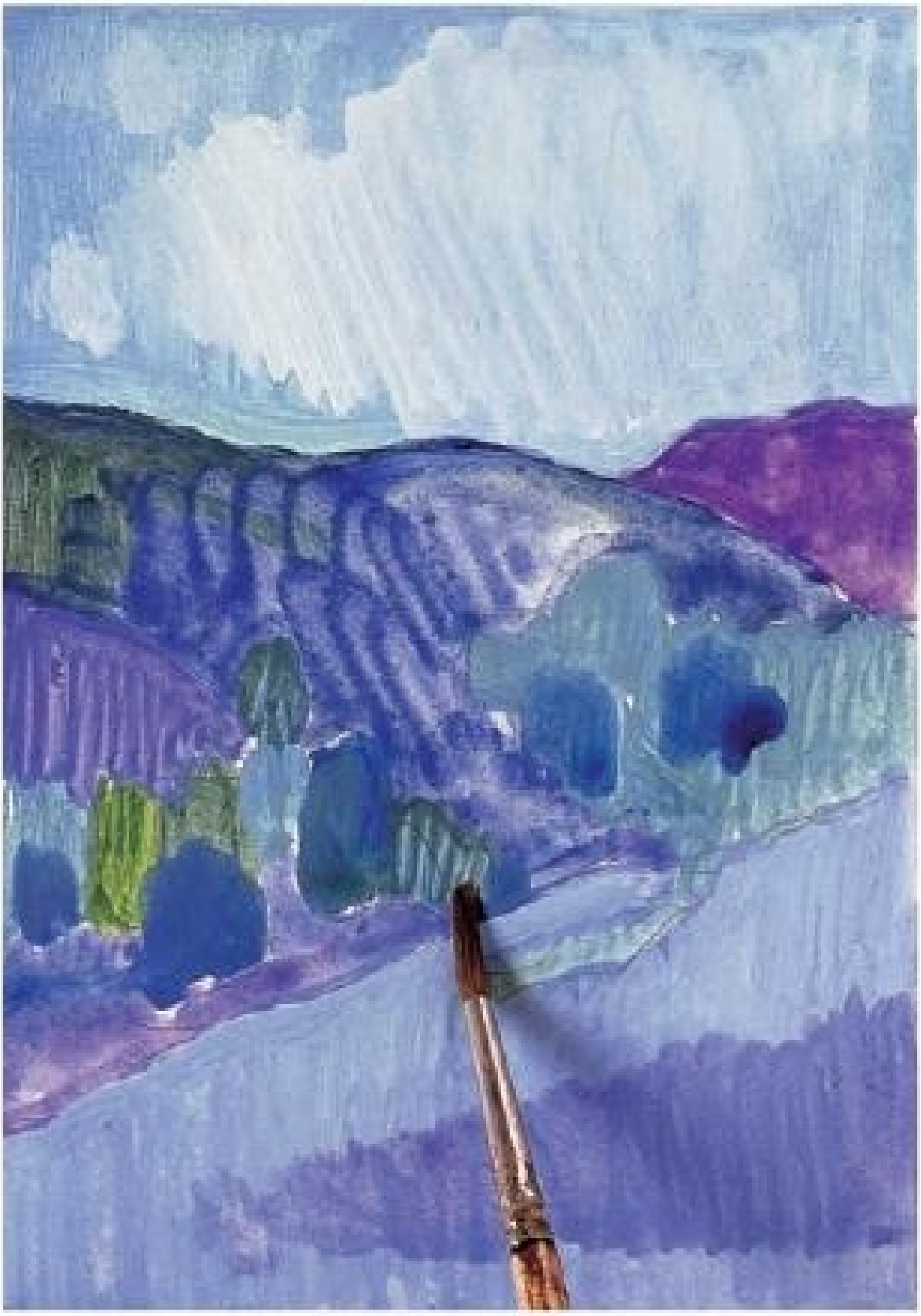
Combinando diferentes tonalidades de verde conseguimos representar un grupo de vegetación.



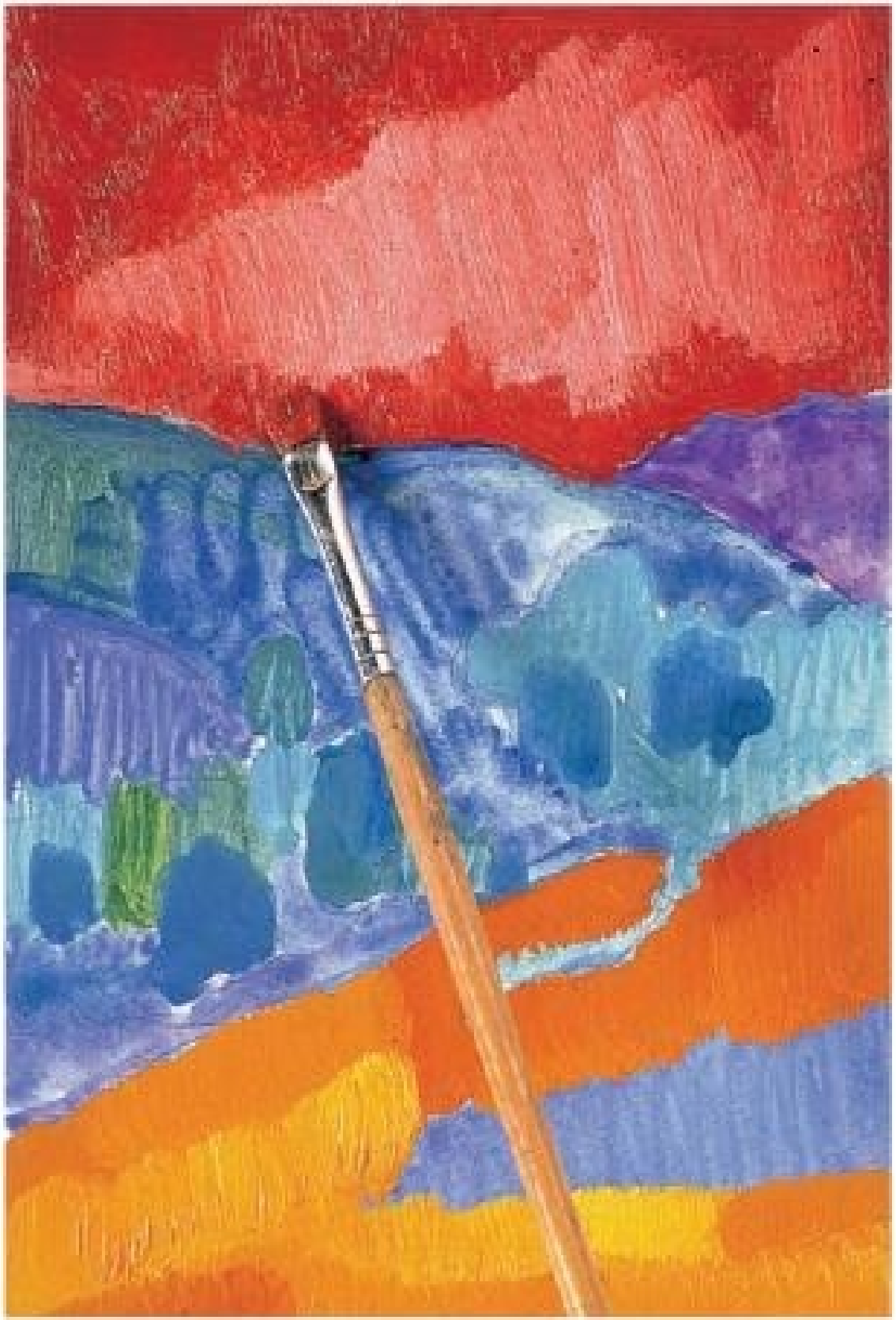
Si deseamos una mayor variedad cromática, podemos superponer al verde pequeños toques de otros colores. Para pintar un paisaje verde no siempre es necesario usar el verde.

-

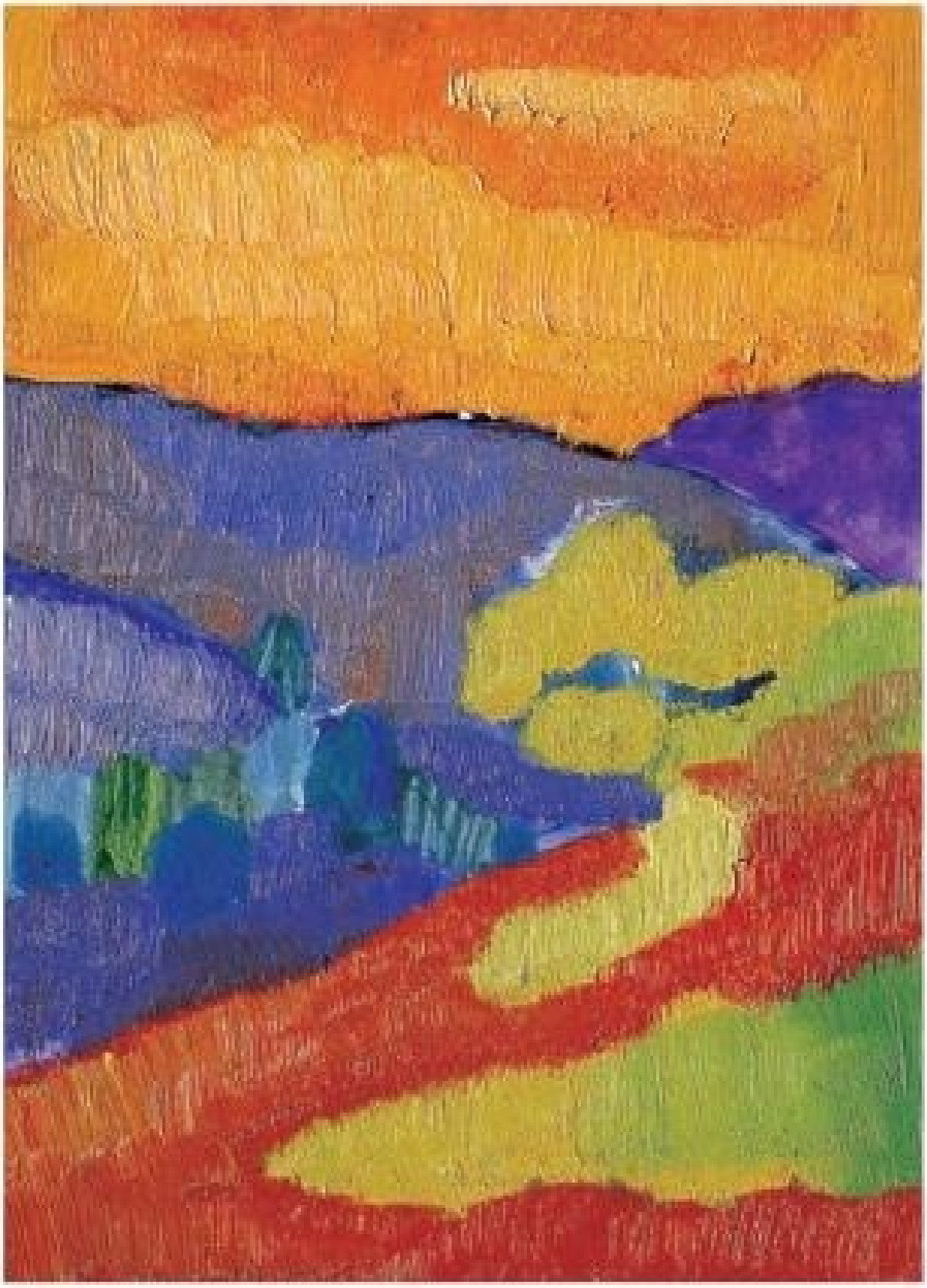
ROMPER LA ARMONÍA



Vamos a transformar un cuadro armónico para experimentar disarmonías con contrastes más expeditivos. Partimos de una composición armonizada con una gama de colores fríos.



Sobre la base de colores azulados pintamos el cielo de rojo y el primer término de amarillo, rompiendo premeditadamente la armonía cromática. El paisaje se transforma por completo.

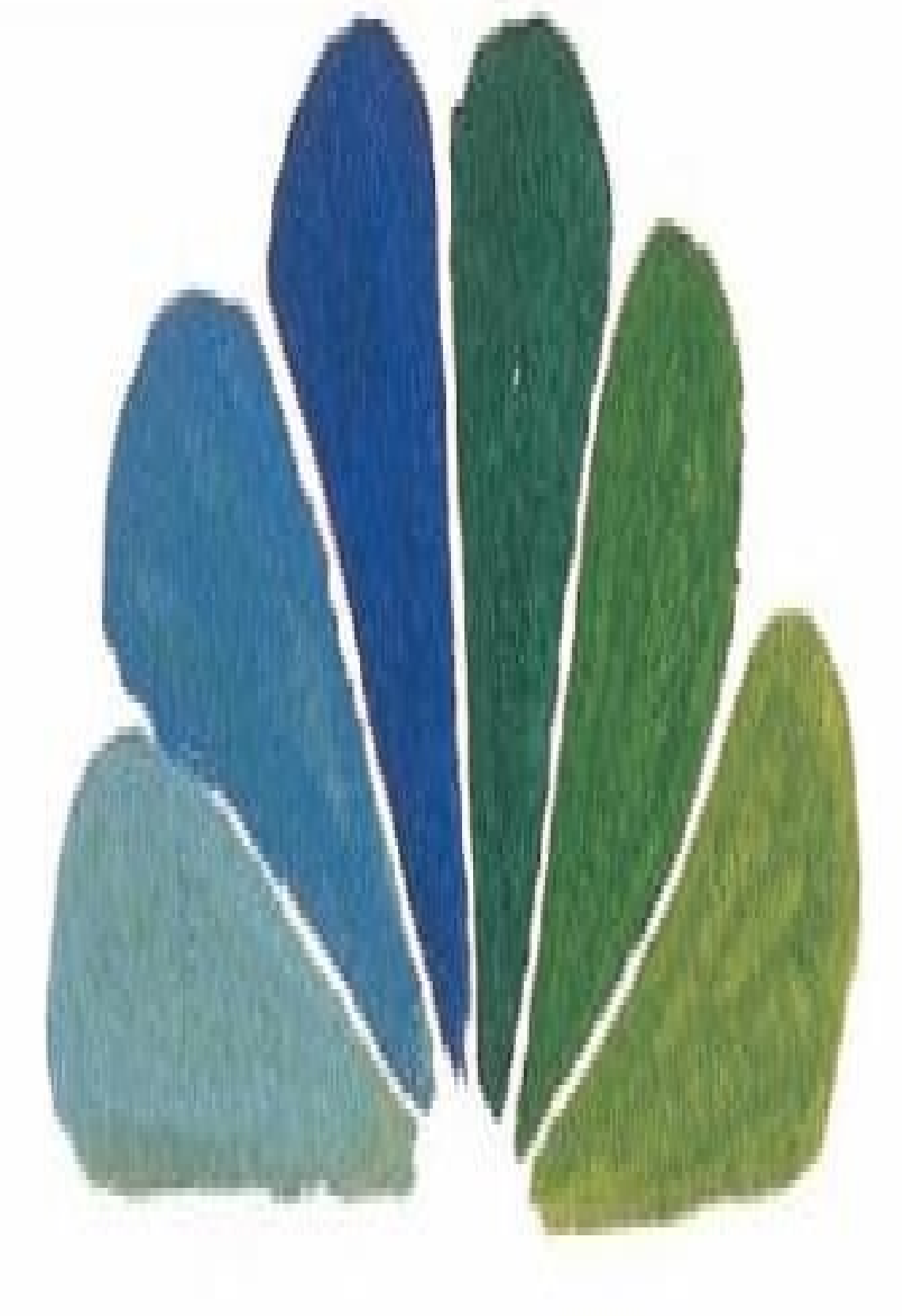


Rectificamos la situación anterior. Pintamos el cielo de amarillo y cubrimos el primer término de rojo. Aquí vemos cómo mejora el resultado.





La gama de colores cálidos se compone de amarillo, naranja, rojo y sus derivados.



La gama de colores fríos se compone principalmente de azules, verdes y sus mezclas con otros colores.

Consejo



Para pintar un paisaje, no es preciso adquirir toda la gama de colores que el comercio ofrece como excusa para afrontar cualquier posibilidad. Más bien lo contrario. Hay que ser capaz de mezclar los colores con acierto para que cada uno sirva en toda su gama de tono e intensidad.

El centro de interés

Suele decirse que todos los paisajes deben tener un centro de interés, o punto focal, que atraiga la mirada, como una invitación visual. Numerosos paisajes tienen un punto focal que tradicionalmente se sitúa en un plano medio, con algunos elementos en el primer plano.

Gama de colores cálidos

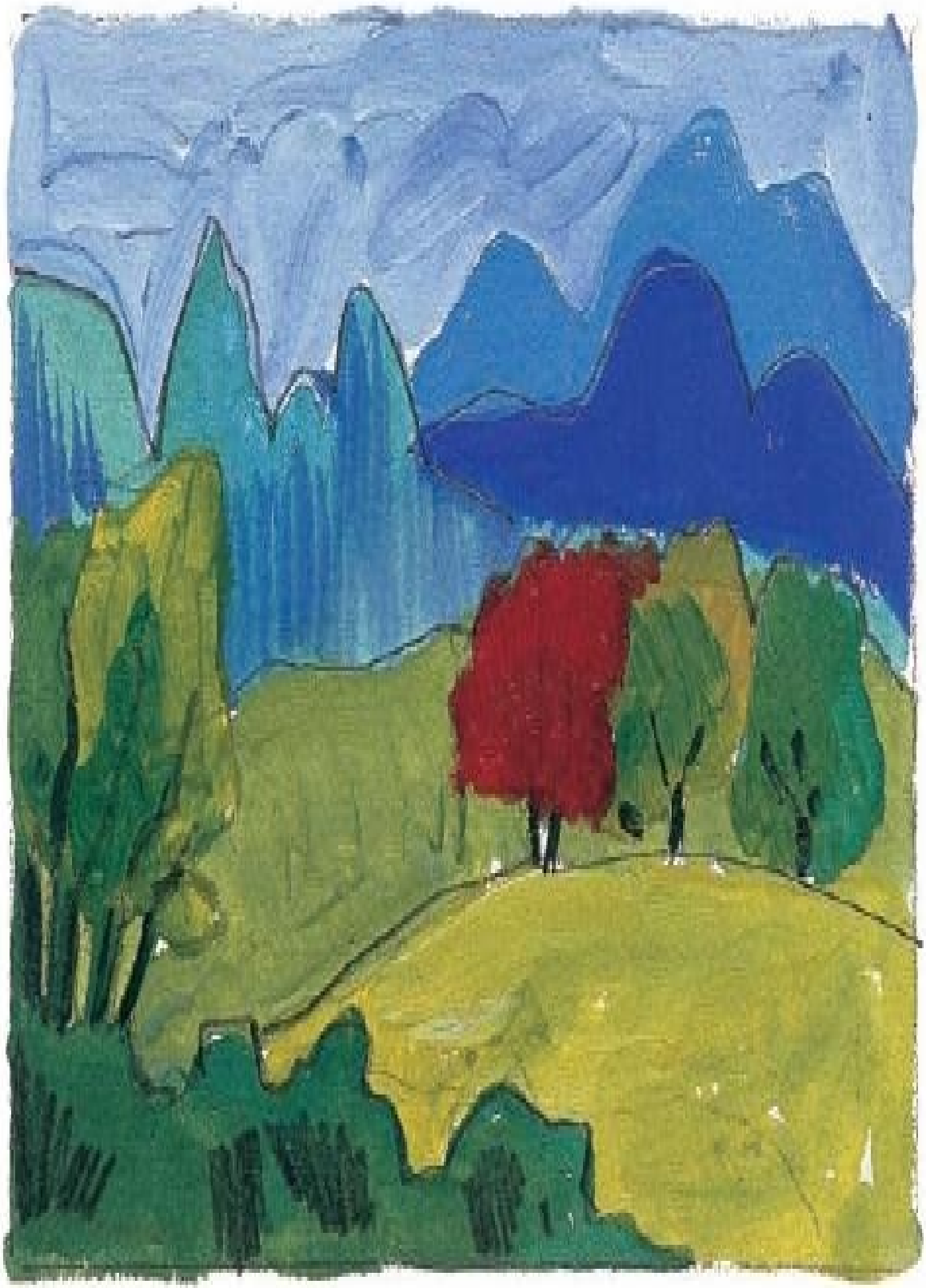
Está constituida por el color rojo y sus derivados, considerando el rojo como el color que ofrece mayor calidez. Es muy adecuada para describir los primeros términos, puestas de sol y paisajes sometidos a un calor intenso.

Gama de colores fríos

La constituyen el azul y sus derivados. Se inicia en el verde y termina en el violeta azulado. Es la gama más adecuada para pintar los términos alejados, los días nublados y los fríos paisajes de invierno.

Gama de colores quebrados

Es producto de la mezcla de colores complementarios en proporciones desiguales con blanco. Se adapta a cualquier representación, siendo quizá poco adecuada para paisajes muy soleados y que requieran mucho colorismo y fuertes contrastes de luces y sombras.



Un árbol pintado de rojo sobre un fondo dominado de verdes y azules, se convierte en un centro de interés.

-

PAISAJES CON GAMAS ARMÓNICAS



Observemos un ejemplo de un bosque pintado con diferentes gamas cromáticas. Los colores cálidos como rojos o amarillos aparentan desprender calor.



Este bosque se construye con colores fríos, derivados de verdes y azules. Dan un aspecto mucho más invernal a la composición y la escena se muestra más sombría.



La gama quebrada está compuesta por colores agrisados o rotos que proporcionan mayor efecto de armonía al conjunto.





El efecto de PROFUNDIDAD

El sentido de espacio tridimensional es un elemento destacado en la pintura de paisaje. Tener nociones sobre perspectiva facilita crear el efecto de profundidad en un paisaje, aunque también existe una perspectiva sin líneas, la que da el contraste y la definición de los primeros términos y la decoloración de los términos más alejados.



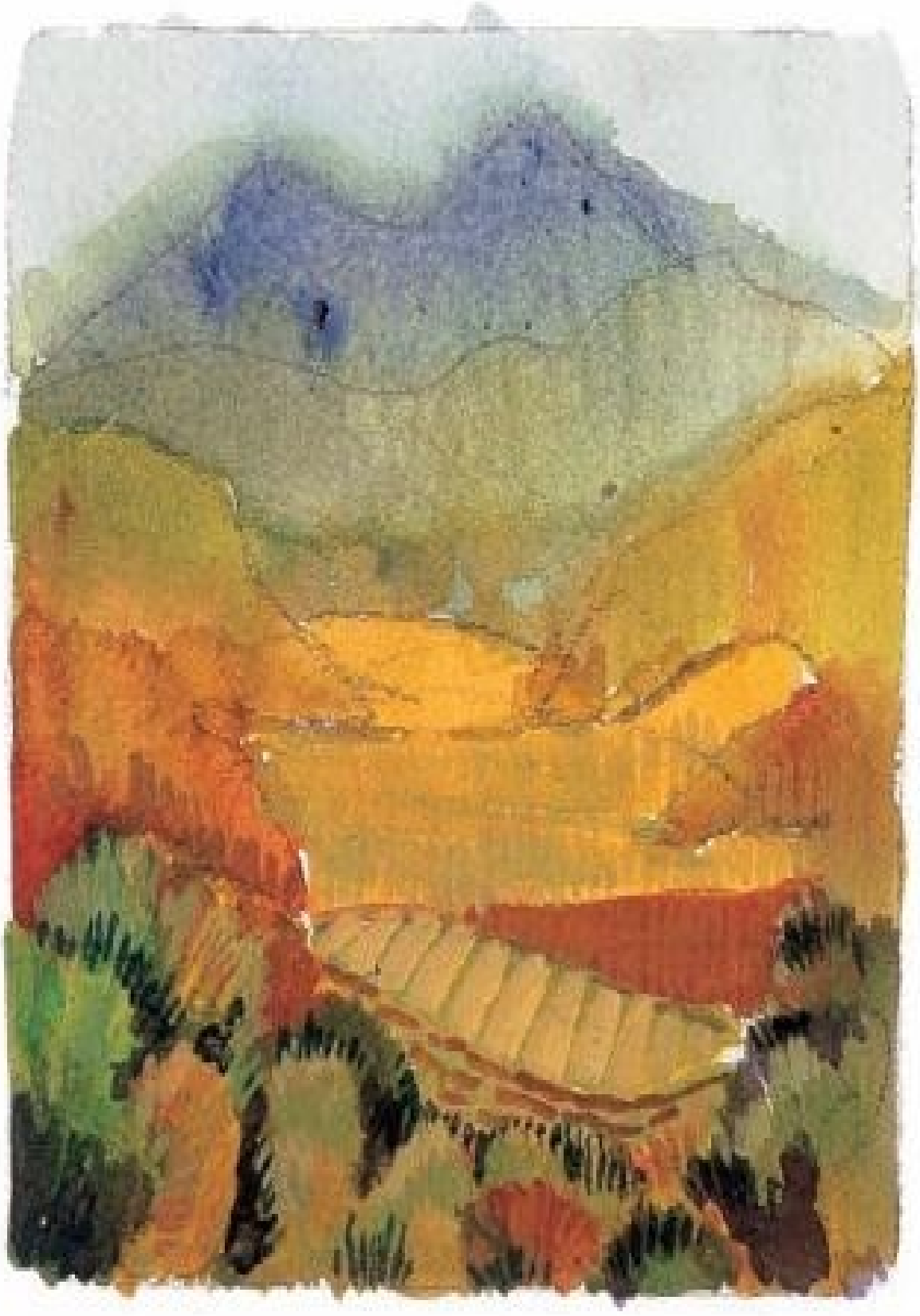
El efecto de la perspectiva se consigue dirigiendo las diagonales del paisaje hacia un único punto de vista sobre la línea del horizonte.

Efecto atmosférico

Cuando los términos se alejan en el paisaje los colores adquieren un tono más azulado o violáceo. Ésta es una ilusión óptica provocada por el vapor de agua y las partículas de polvo del aire que mitigan las formas y los colores en la distancia creando una neblina de polvo y humedad.

La perspectiva

El instrumento más importante que tenemos para obtener profundidad es la perspectiva. Si se selecciona el punto de fuga correcto o se disponen los elementos del paisaje de forma determinada, se estimulará al espectador a dirigir su mirada desde un primer plano hacia el fondo.



A medida que los términos se alejan aparecen más decolorados y desenfocados.

-

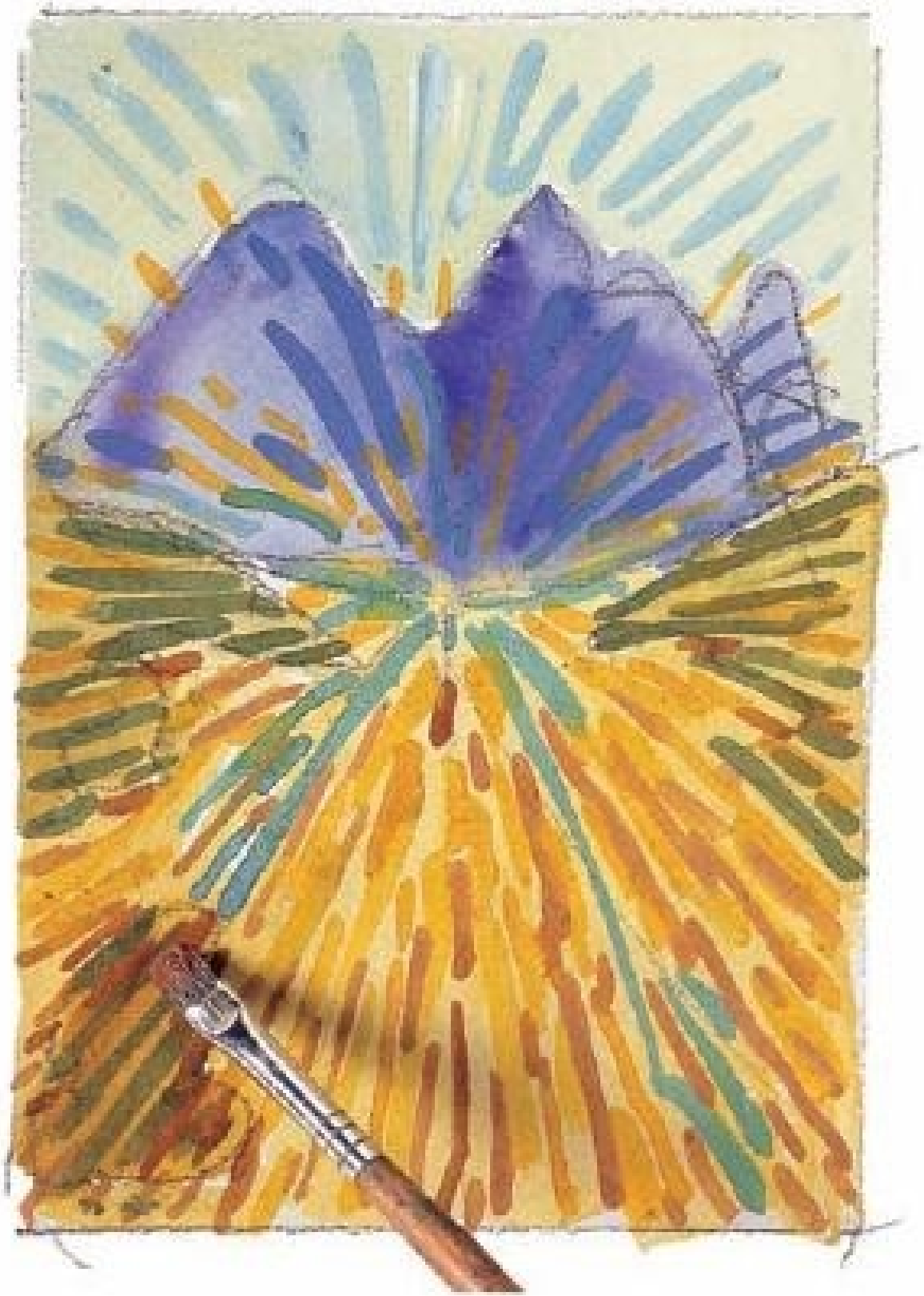
DAR PROFUNDIDAD A UN PAISAJE



Si trabajamos con pinceladas delgadas y pequeñas en el fondo y gruesas y densas en el primer término conseguimos realzar el efecto de distancia.



Los contrastes entre los colores son mucho más acusados en el primer término, mientras que se mitigan, incluso se hacen poco perceptibles, en los términos más alejados.



Si queremos un efecto más expresivo, podemos hacer converger todas las pinceladas del paisaje hacia un único punto de vista que se encuentra en la línea del horizonte.

■



Si contrastamos el primer término y apenas insinuamos el fondo conseguimos marcar las distancias de un paisaje.

Consejo



La pintura china utiliza una atmósfera acuosa que disuelve la base de las montañas lejanas. Así, los picos de éstas flotan en el cielo, mientras que la base desaparece totalmente.

Un fondo vacío

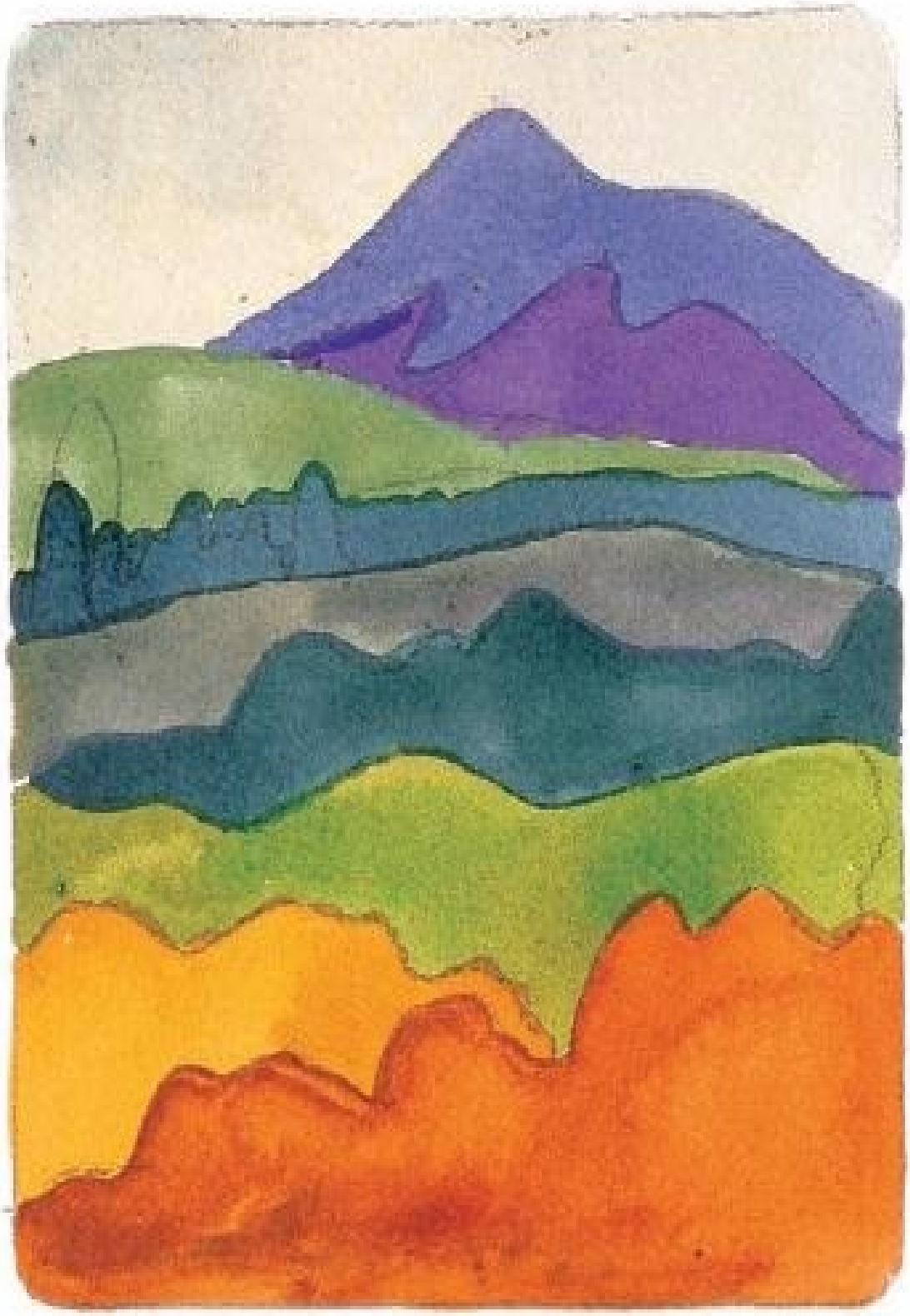
En un paisaje el primer término está muy marcado y definido mientras que en los términos alejados las formas las adivinamos o deducimos. La atmósfera oculta las formas pero deja ver lo suficiente para que pueda darse por supuesto. Esto mismo hace el pintor de paisaje cuando deja zonas vacías, sin apenas trabajar, los vacíos cooperan a crear sensación de distancia.

Un primer término contrastado

Si se sitúa en el primer término cualquier elemento de proporciones conocidas (como árboles, automóviles o rocas), permitirá al espectador comparar las dimensiones del objeto cercano con los situados en planos más distantes. En el primer término los colores son intensos, las texturas muy marcadas y los perfiles muy dibujados. Una neblina desdibuja los perfiles de los términos más alejados.

El efecto coulisse

Con la palabra coulisse se designan en Francia los telones y decorados de teatro a modo de bambalina que se situaban de lado a lado del escenario. Esta denominación define una composición que simula el efecto de profundidad con la superposición de planos sucesivos a manera de telones de color plano.



En el efecto coulisse la profundidad se consigue superponiendo de manera ordenada diferentes franjas de color uniforme.

-

UN ÁRBOL EN LA DISTANCIA



Al pintar un árbol que se encuentra en primer término hay que diferenciar claramente la zona iluminada de la sombreada, la textura de las hojas y algunos detalles.



Cuando ese mismo árbol se encuentra en un término medio desaparece el rastro del pincel y sólo distinguimos la zona en sombra de la iluminada con manchas uniformes.



Un árbol situado en un último término apenas se traduce en una mancha con escasa valoración. La distancia no nos permite ver detalles y apenas distinguimos las zonas claras de las sombreadas.





Importancia del CIELO

El cielo, a pesar de ser fugaz y cambiante, reviste una gran importancia, pues determina el carácter general de un paisaje. Actúa como un gran cristal de color que lo inunda todo con su luz y que marca la pauta cromática, determinando los colores que aparecerán en el modelo.



Los cielos despejados se resuelven habitualmente con un degradado.

La forma de las nubes

Debemos prestar mucha atención al contorno de las nubes, para que se fundan de forma natural en la atmósfera envolvente. El dibujo de las nubes debe ser poco firme para que su forma se confunda sobre el fondo sobre el que se destacan. Lo mejor es dejar que algunos perfiles se recorten contra el fondo y que otros se confundan con él.

Cielos despejados

No es aconsejable pintar el cielo despejado de manera uniforme, sino crear la vibración de luz y color, de manera que se destruya la idea de uniformidad.

El degradado permite, aparte de una armonía general, una sensación luminosa convincente. Cuando un cielo está despejado su color suele ser más intenso en la parte superior (donde el azul se muestra más saturado) y ligeramente más claro a medida que se acerca al horizonte, en ocasiones con una ligera tendencia a un matiz crema amarillento.



Las nubes deben ofrecer contornos poco controlados con perfiles cortantes en unas zonas y fundidos y degradados en otras.

CIELOS CON AGUADAS



Una de las formas básicas de pintar el cielo es con aguadas. Dejamos que la pintura fluya muy diluida, permitiendo que los colores se fundan de manera azarosa sobre el papel.



Sobre una aguada azul todavía húmeda, con un pincel redondo, aplicamos nuevas aguadas violeta que se mezclan inmediatamente con el color subyacente formando degradados.



Con la aguada húmeda podemos añadirle nuevas aportaciones de color que quedarán difuminadas. Cuando está seca, pinceladas blancas insinuarán la forma de las nubes.





A medida que las nubes se acercan al horizonte aparecen más alargadas y su base amarillenta o violeta se funde ligeramente con el azul del cielo.

Consejo



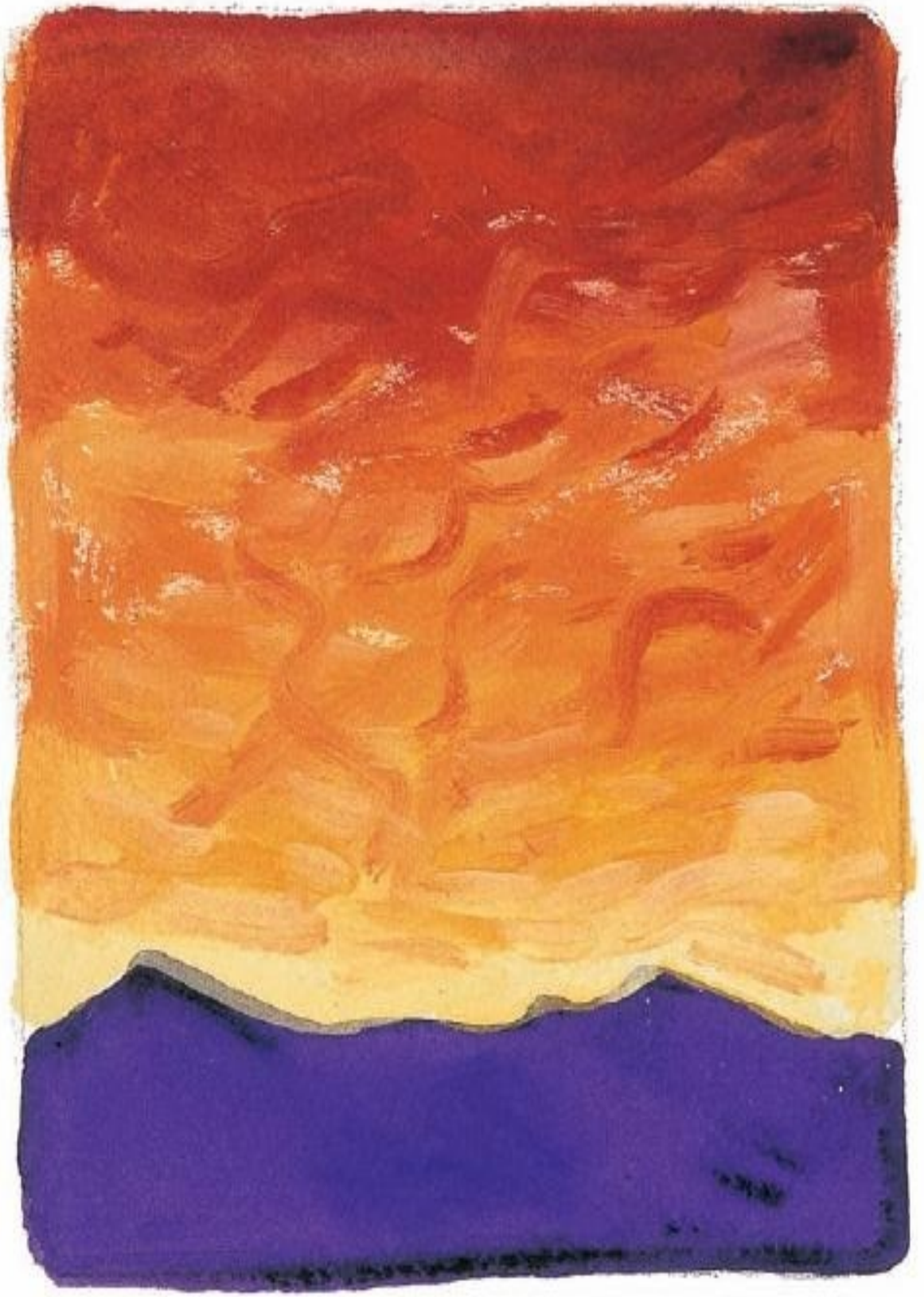
Los artistas aficionados caen en el error de redondear las nubes, así resultan sólidas y angulosas como montones de piedras metidas en un saco. Las nubes no requieren un tratamiento sólido y apelmazado.

Perspectiva de las nubes

Las leyes de la perspectiva atmosférica se aplican también a las nubes igual que en el paisaje. Debido a los efectos de la perspectiva, las nubes aparecen más intensas y cálidas en lo alto del cielo y se van difuminando sus perfiles y tomando un color azulado a medida que se acercan al horizonte. Su forma también se modifica, aparecen más pequeñas y planas en la distancia. Las más alejadas a menudo se funden con la neblina del horizonte.

Una explosión cromática

Muchas veces el cielo presenta tendencias cromáticas diversas, es decir, no es siempre azul. Puede ser rosado, dorado, amarillento, anaranjado o verdoso, según la hora del día. Este efecto debe tenerse muy en cuenta, ya que la luz que deriva de unas condiciones meteorológicas concretas determina la entonación general del tema. Estos efectos cromáticos se comprueban principalmente en la puesta de sol.



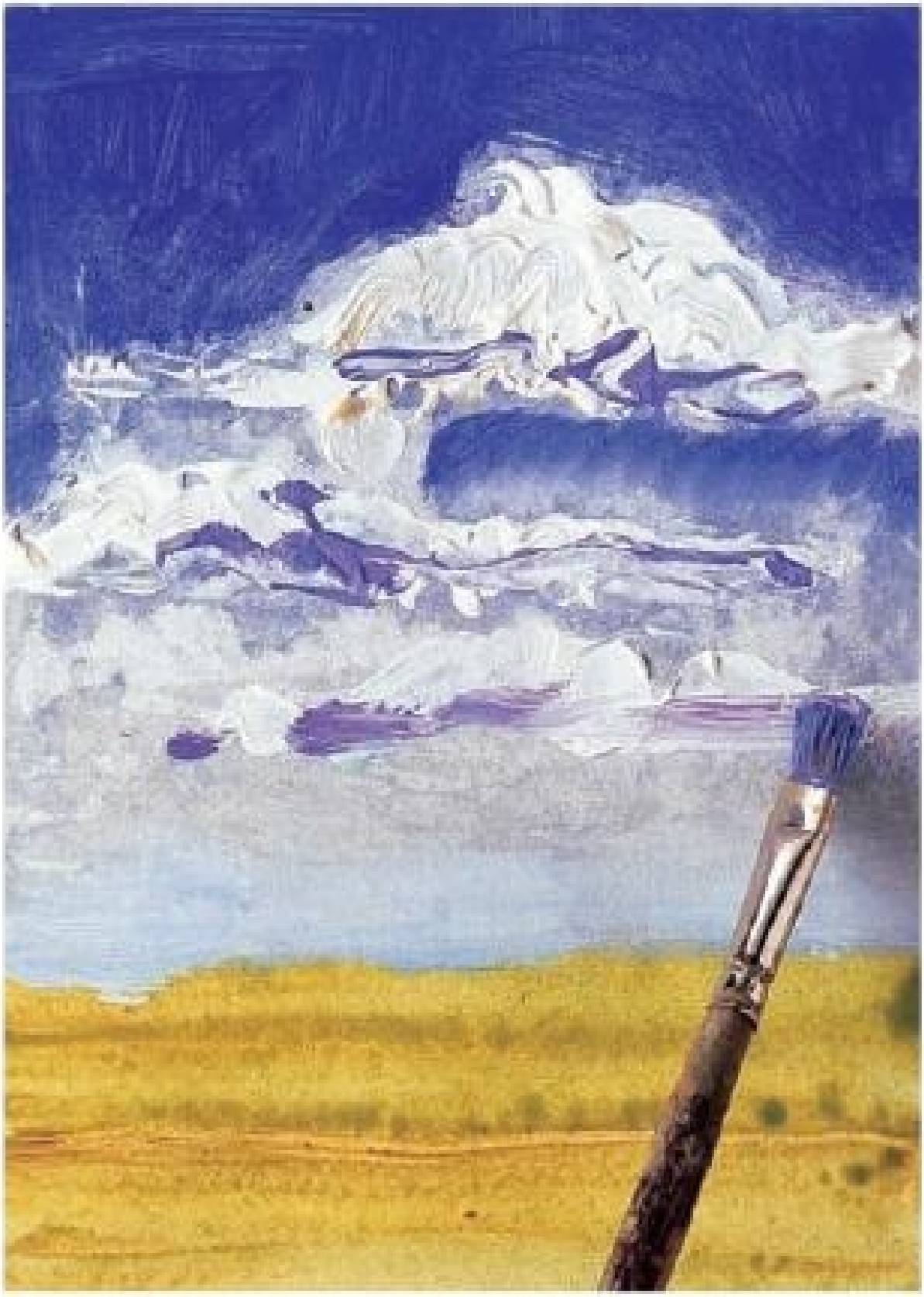
Las puestas de sol son un excelente tema para dar rienda suelta al color y a la pincelada.

-

CIELO CON EMPASTES



El empaste proporciona al cielo un efecto muy expresivo. Sobre un cielo aguado empezamos aplicando el blanco de las nubes con el pincel muy cargado de pintura.



Con azul más intenso realzamos el cielo, cuidando de no manchar las nubes. En la parte inferior de cada una pintamos con violeta su sombra mediante pinceladas estriadas.



Con una espátula y azul ultramar pintamos la parte superior del cielo con un azul más contrastado. La punta de la espátula arrastra hacia el cielo parte del blanco de la nube.

■



Las FORMAS NATURALES de la vegetación

La vegetación constituye una parte importante de muchos paisajes. Es notable por sus variadas cualidades de textura. Además, si se pinta desde un punto de vista cercano brinda una fascinante riqueza de detalles y variaciones de color.



Cada árbol tiene un esquema característico que se relaciona con la modalidad de crecimiento de su especie.

Modalidades de crecimiento

Por muy extraña que parezca la estructura de cualquier árbol, éste puede simplificarse en una forma geométrica básica. El crecimiento vegetal encierra una lógica y un orden bien definidos que pueden sintetizarse con progresiones rítmicas o espirales. Al crecer, la vegetación no se limita a extender desordenadamente las ramas por doquier: todas comparten un fuerte impulso único como el de un surtidor, cada cual adopta una inclinación determinada y termina en ramitas secundarias que forman una curva exterior cuyo carácter y proporciones son peculiares de cada especie.



Debemos huir de la meticulosidad en la representación del follaje, éste debe concebirse con unas pocas manchas superpuestas.

-

VEGETACIÓN SUPERPUESTA



Ante el problema de representar un grupo de vegetación con capas que se superponen, pondremos en práctica el efecto de degradado; así evitaremos que cada plano se confunda.



La parte superior de cada copa aparecerá en amarillo y la inferior en un verde más oscuro. Con ello logramos que cada perfil de vegetación destaque sobre un fondo más oscuro.



Degradamos las franjas de colores de amarillo a verde con suaves transiciones. Así el color amarillento se dibuja por contraste sobre el verde más oscuro del follaje que se encuentra detrás.





Es fundamental aprender a sintetizar la forma de los árboles con economía de pinceladas y color.

Consejo



Unos pocos detalles dan para mucho. Para pintar una rama repleta de hojas, pintamos la forma del conjunto y luego destacamos tres hojas individuales. El ojo hará el resto.



Con la distancia, la vegetación se vuelve brumosa, poco detallada y algo decolorada.

Pintar el follaje

Si intenta pintar cada una de las hojas de un árbol conseguirá inevitablemente una imagen tediosa y falta de vitalidad. Los ejercicios de pintar hojas y otros detalles de plantas piden del artista un trabajo rápido y expeditivo sin demasiados pormenores ni insistencias sobre lo ya dibujado. La textura del follaje se construye con pinceladas suaves y marcadas que simulan el movimiento de las hojas. Éstas brotan en intervalos desiguales, decreciendo a medida que se alejan de su base u origen. Debemos buscar las formas esenciales que constituyen los grupos de hojas y los cambios de densidad del follaje.

Vegetación y distancia

Un árbol en la lejanía parece sólo una mancha plana de color verde que forma, junto con otras manchas, un agrupamiento agradable, que aporta al paisaje un colorido fresco. Un árbol distante no es un fragmento de color plano y uniforme, sino una masa globular de textura suave o aterciopelada que se transforma parcialmente en una vaguedad brumosa.

Aprender a sintetizar

Al dibujar árboles conviene tener presente el factor síntesis, que es igual a pintar con menos trazos, sólo con los suficientes, mirando el modelo con los ojos entornados para eliminar los detalles innecesarios. No puede pintarse un árbol pretendiendo representar cada una de sus marcas, huecos, grietas, textura, etc.

CUATRO MANCHAS BASTAN



Para pintar un árbol, basta con saber sugerirlo con unas cuantas pinceladas. Veamos un ejemplo. Con un pincel redondo fino pintamos el tronco y las ramas de marrón oscuro.



A continuación pintamos las hojas. Las construimos con pequeñas manchas superpuestas de color ocre amarillo y rojo. Deben mostrar una forma imprecisa y variar de tamaño.



Sobre las manchas secas, aplicamos pinceladas blancas que simulen el paso de la luz por entre las hojas. Con ocre pintamos el fondo. Este árbol se ha realizado en apenas dos minutos.





La LUZ en el paisaje

En el transcurso del día el paisaje se somete a diferentes condiciones luminosas que varían según la posición que adopta el sol y el estado atmosférico. Conviene conocer cada una de ellas para ser consecuente con la representación y comprender cómo afecta al paisaje la variación de la posición y la intensidad de la fuente de luz universal, el sol.



Luz lateral



Luz cenital

Luz lateral

Tiene lugar cuando la luz del sol incide sobre el paisaje lateralmente y desde un punto de vista algo bajo en el cielo. Sus agudos contrastes de claros y oscuros revelan la forma y textura del motivo y ofrece una amplia gama de sombras descriptivas que ayudan a definir las zonas que rodean el objeto. Las partes iluminadas de la vegetación estarán en cualquiera de los lados de donde procede la luz.

Luz cenital

Se define así cuando el sol se encuentra en su punto más elevado en el cielo. El efecto del violento resplandor del sol de mediodía encoge las largas sombras características de la luz lateral. Las zonas más claras y cálidas del motivo se restringen a aquellas formas que están en ángulo recto con la luz.

-

REPARTIR CONTRASTES



Muchos elementos del paisaje piden ser tratados como formas tridimensionales y con un volumen propio. Para realzar el volumen de un árbol primero lo pintamos con un verde plano.



Con un verde amarillento pintamos las partes iluminadas de las hojas de manera sintética. Éstas tienden a avanzar y realzan el volumen del árbol.



Pintamos las partes en sombra, se reparten los contrastes de manera que parezca que algunas partes avanzan hacia nosotros en tanto que otras retroceden hacia el fondo.





Luz frontal

Consejo



Las sombras de la luz del sol se desplazan siguiendo el movimiento de éste; esto significa que la forma y longitud de las sombras varían con el transcurso de las horas del día.

Luz frontal

La luz proviene de detrás del artista, y hace que el cielo parezca más oscuro. El primer plano de la imagen es el que se ve más claro, y sus tonos y temperatura se profundizan y enfrían conforme las formas retroceden en la distancia. Las sombras se encuentran ocultas detrás de los elementos que configuran el paisaje.

Luz difusa

Debido al efecto filtrante de las nubes, la luz llega a los cuerpos tamizada y de una manera uniforme. En estas condiciones las sombras parecen más suaves y tienen el aspecto de halos oscuros e indefinidos que se difuminan y degradan.

El contraluz

La luz llega al modelo desde su parte posterior y ensombrece los planos que ve el artista. El cielo de la escena es la zona más brillante. Esta condición reduce los elementos del paisaje a una serie de sombras oscuras que destacan como siluetas. El tono del plano del suelo se aclara a medida que se acerca al horizonte.



Luz difusa



Contraluz

-

EL COLOR DE LAS SOMBRAS



Si trabajamos de manera valorista las sombras suelen ser de color marrón, es decir, igual que el elemento representado pero algo mezclado con negro, marrón o gris.



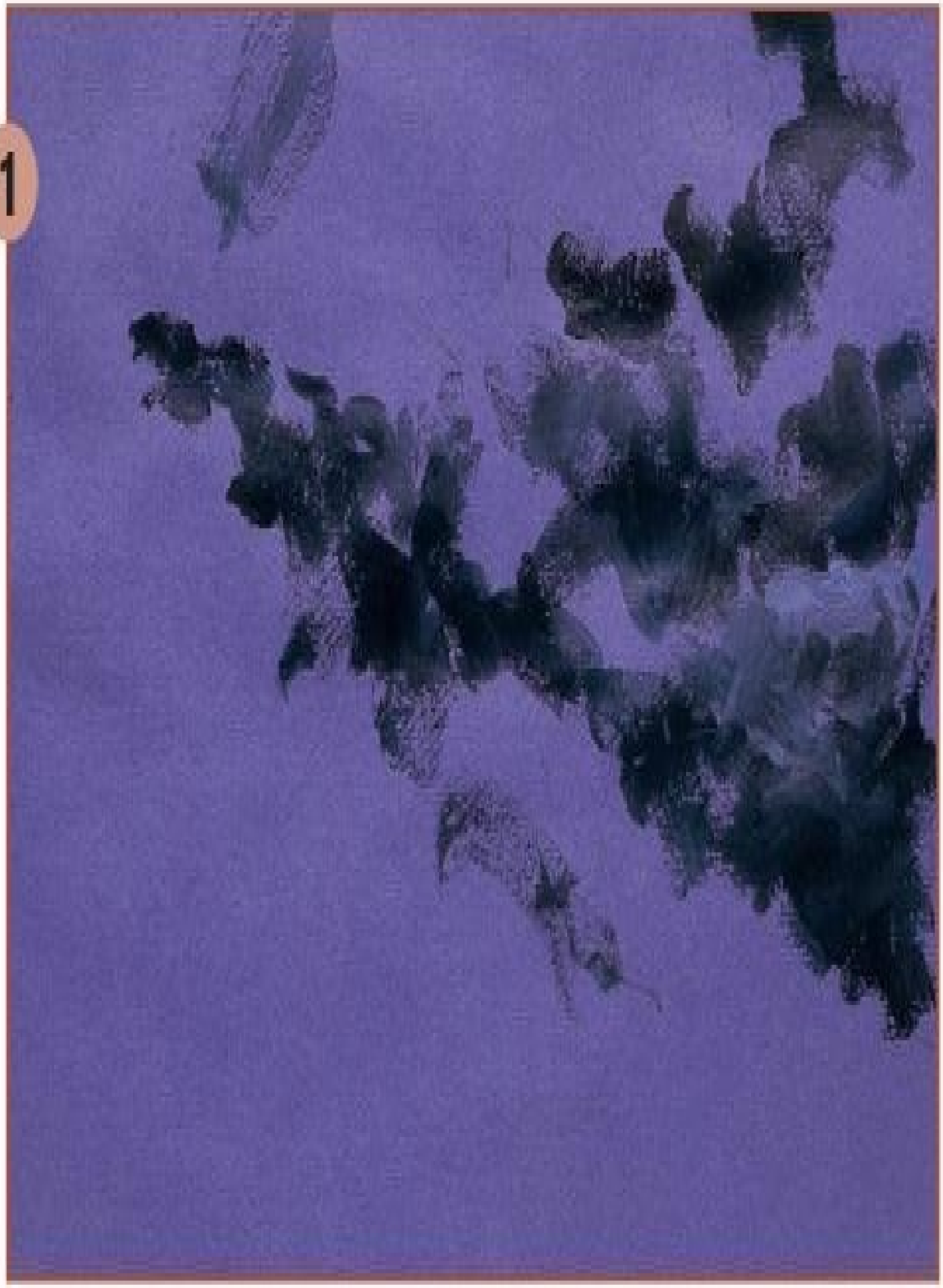
Dado que las sombras proyectadas parecen tener la temperatura opuesta a la de la fuente de luz también podemos pintar las sombras de color azul.



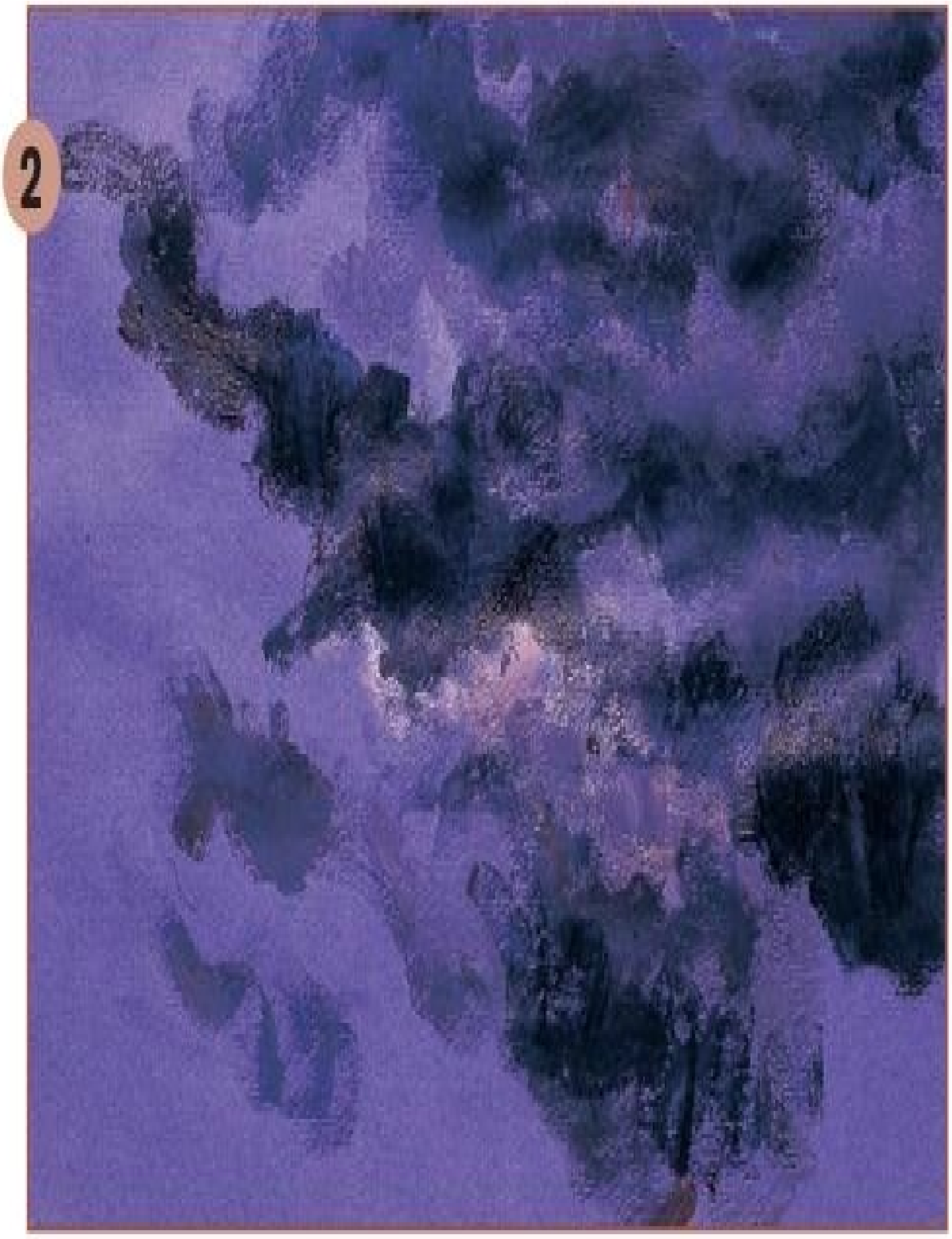
Si perseguimos un tratamiento más colorista debemos buscar un mayor impacto de color. Así, en lugar de trabajar con colores fríos o apagados pintaremos las sombras de color rojo.



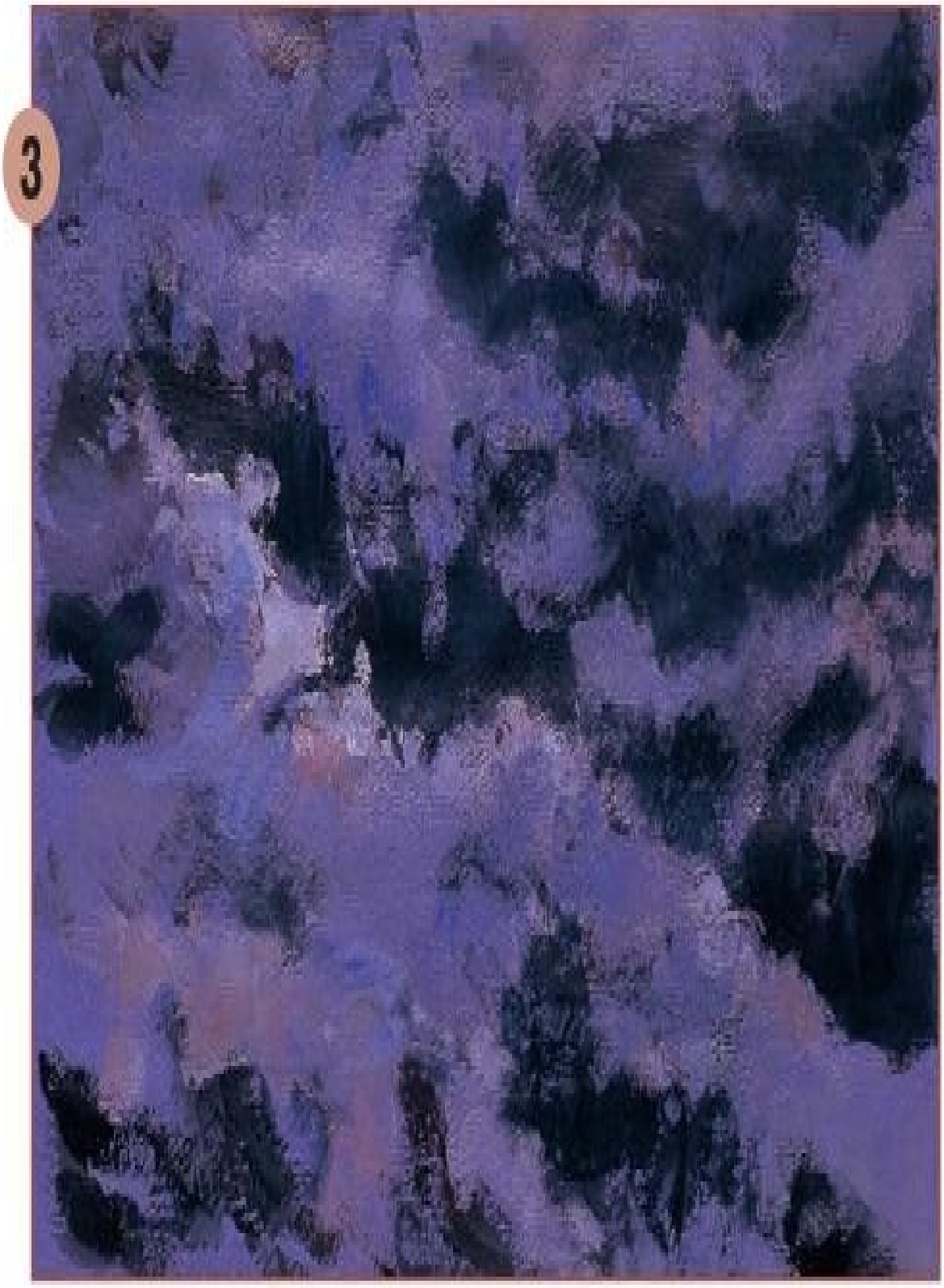
Gran parte del atractivo de las nubes radica en las formas voluptuosas que pueden adoptar. Los cúmulos presentan una forma concreta, tienen volumen y deben al sol buena parte de su majestuosidad, pues las ilumina y dibuja su forma característica. Pintar las nubes significa resumir, abreviar, improvisar e imaginar; en definitiva, es un ejercicio de interpretación que nos ayuda a transformar la naturaleza en una síntesis de formas y colores. Veamos cómo pintamos un cielo cubierto por nubes tempestuosas.


1

1. Trabajamos sobre un soporte azul sobre el que esbozamos con lápiz algunas líneas. Manchamos con toques nerviosos con un violeta intenso.


2

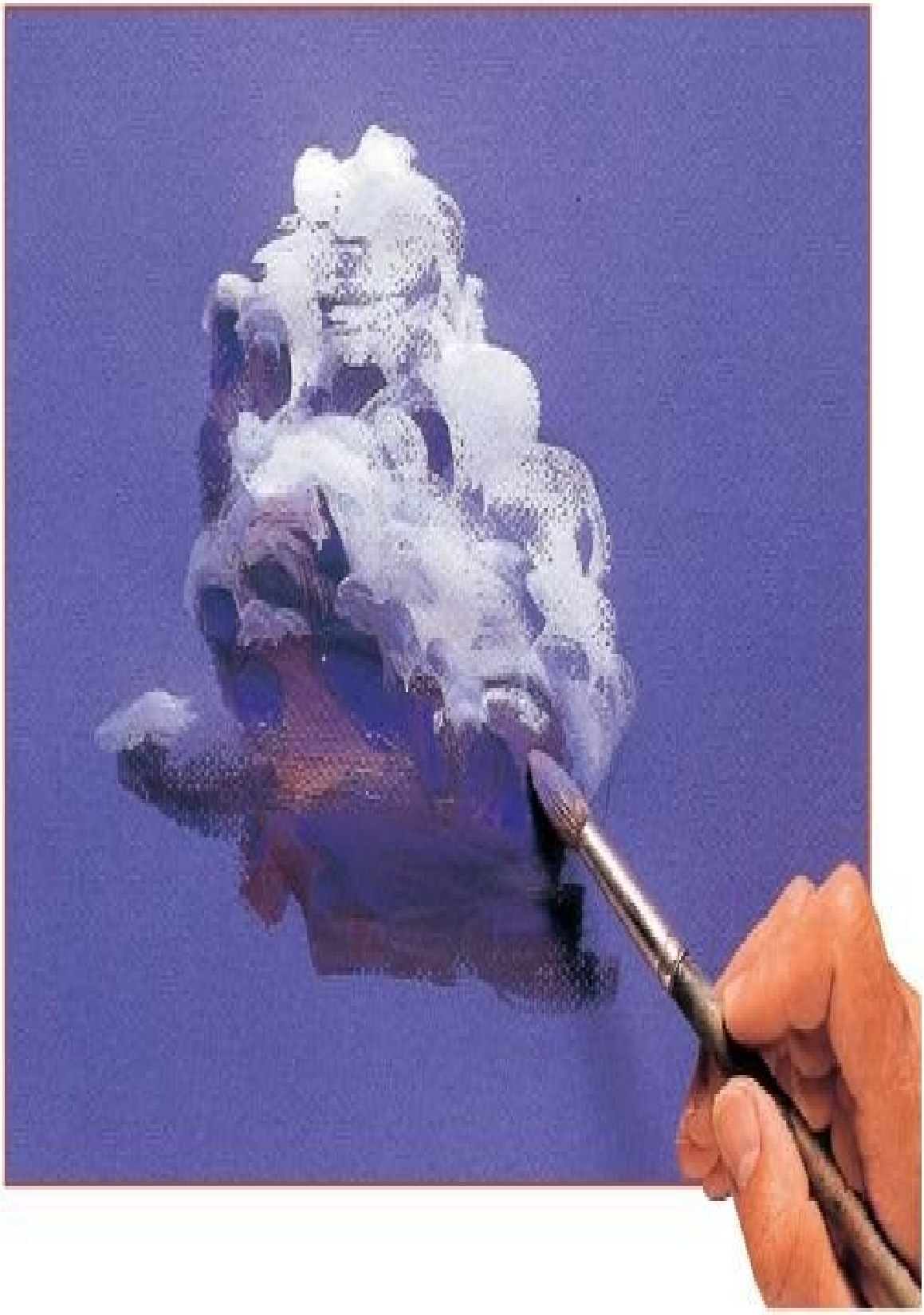
2. Dejamos pequeños claros por donde es visible el azul inicial, con esto conseguimos representar las zonas de tonos medios. Con blanco introducimos, tímidamente, los primeros claros.


3

3. Las últimas aportaciones son de color violeta, azulado y rosado, aunque muy agrisados. Con pinceladas yuxtapuestas de estos colores terminamos de dar corporeidad a las nubes que cubren el cielo por completo.



El pintor poco experimentado no debe confiar en la improvisación, es preferible que dibuje previamente a lápiz la forma de la nube. También debe dedicar unos instantes a estudiar la dirección de la luz, y pintar la sombra con un color violeta.



Pintamos el cuerpo de la nube añadiendo blanco con pinceladas muy rápidas, como si fueran pequeños latigazos curvos. El blanco invade la parte superior de la nube y se fusiona con el violeta en su zona intermedia.

Los árboles situados en un término cercano pueden resolverse con series de pinceladas o empastes. Controlar la dirección de cada pincelada es esencial. A continuación, veremos tres ejemplos realizados con óleo. Éste es un medio opaco, que permite rehacer y repintar con colores claros sobre colores oscuros, por lo que será ideal para pintar la copa de estos árboles sin temor a equivocarnos.



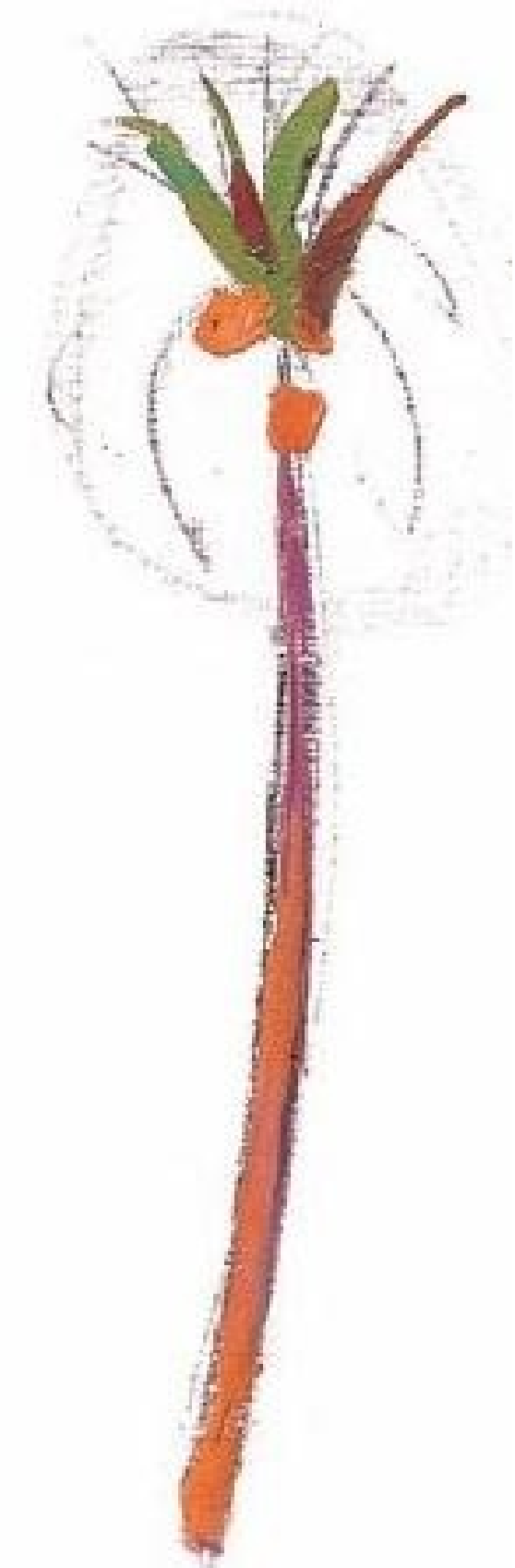
1. Dibujamos el árbol a lápiz. Sobre el dibujo aplicamos unas primeras pinceladas empastadas de un verde medio que aparece mezclado con amarillo, ocre y marrón. Con un ocre blanquecino pintamos el tronco.



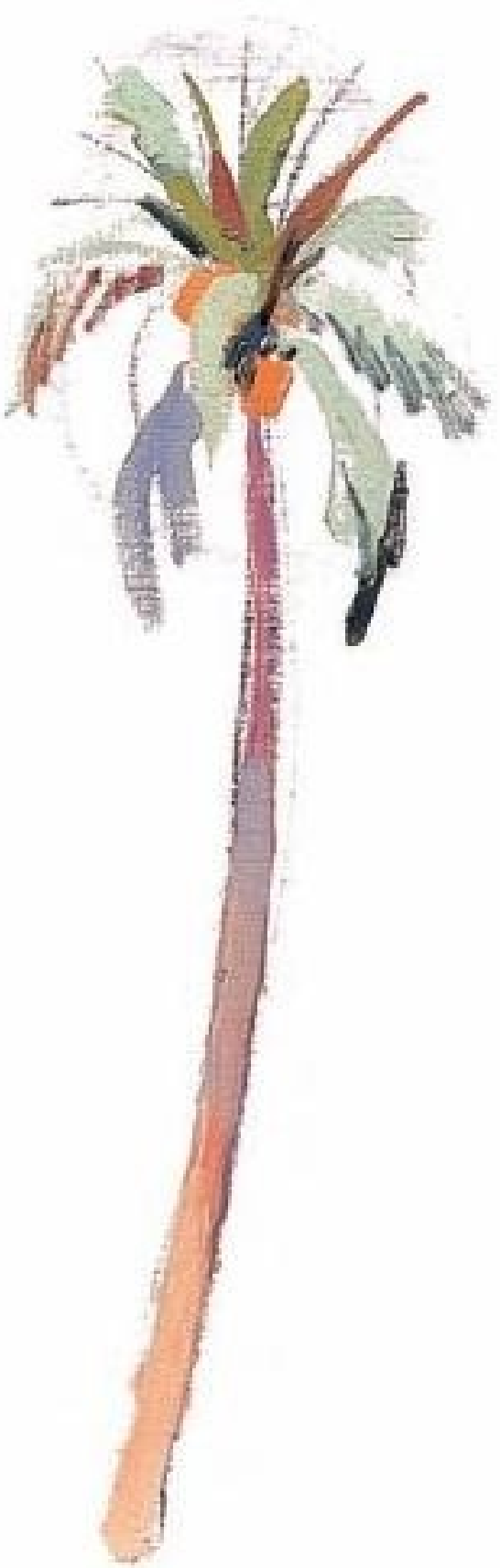
2. Debajo de las manchas verdes anteriores pintamos las hojas sombreadas con aportaciones de violeta y magenta.



3. Realizamos los últimos toques con un pincel más fino. Prestamos atención a las ramas iluminadas por el sol que aparecerán de color naranja.



1. En una palmera el tronco adquiere gran importancia, por lo que, tras el dibujo previo, con un Siena algo anaranjado trazamos la curvatura del mismo mediante una pincelada firme. Con pinceladas cortas en forma de coma pintamos las primeras hojas.



2. Para sugerir la textura espigada de la hoja de palma realizamos un claro movimiento en zigzag cuando aplicamos el color. Los dátiles aparecen como manchas de color naranja y verde, redondeadas y de tono uniforme.



3. Concluimos la palmera oscureciendo con tierra de sombra tostada la parte superior del tronco. Con pinceladas violáceas mucho más esbozadas que las anteriores completamos el follaje.



1. Cubrimos la copa del árbol con pintura ocre aguarrasada que mezclamos con verde y una pizca de rojo para que forme degradados. El tronco aparece pintado de tierra de sombra tostada.



2. Sobre la base anterior seca cubrimos las zonas más iluminadas del follaje con un verde oscuro. La pincelada debe ser gruesa y compacta. Dejamos sin intervenir las otras zonas.



3. Resolvemos las zonas más oscuras del árbol con tierra de sombra tostada. Las nuevas pinceladas son más nerviosas que las anteriores y dejan pequeños claros.

▪



La CLIMATOLOGÍA

Las condiciones climáticas dictan la apariencia del paisaje.

La meteorología, además de imprimir efectos transitorios al paisaje le infunde alma, da un nuevo sentido a la naturaleza, de manera que desaparece todo lo que evoca inmovilidad, estabilidad o firmeza.



Logramos el efecto de la luz del sol sobre el paisaje acusando el contraste de las sombras.

La luz del sol

La presencia de sombras es una parte importante en la representación de un paisaje bañado con luz solar intensa. Durante los días soleados existe mayor contraste entre los cambios de temperatura, es decir, los colores cálidos (de las zonas soleadas) y los fríos (de las sombras) son más vivos y armonizan menos entre ellos.

Pintar la lluvia

En óleo la lluvia que cae con fuerza puede representarse marcando con la punta de una espátula trazos diagonales sobre la capa de pintura. Con aguada suele representarse creando una intensa atmósfera que impide distinguir el contorno de las formas del paisaje. Luego, podemos añadir unos cuantos trazos para insinuar la caída de la lluvia.



El efecto de la lluvia en óleo o acrílico se soluciona superponiendo suaves pinceladas lineales sobre un paisaje atmosférico.

-

EFECTO TORMENTOSO CON LA PINCELADA



Recrear una tormenta significa trabajar con rapidez, con pinceladas dinámicas y empastes expresivos. Para empezar pintamos el cielo con aguadas irregulares de tonos violeta.



Sobre el fondo de color seco aplicamos empastes de pintura blanca con una espátula. Con un blanco más opaco en la parte superior de la nube y más transparente en la inferior.



En nuevas aplicaciones de empastes mezclamos, de manera aleatoria, rojo, azul, violeta y blanco. Realizamos esgrafiados con la punta de la espátula para dar mayor dinamismo.



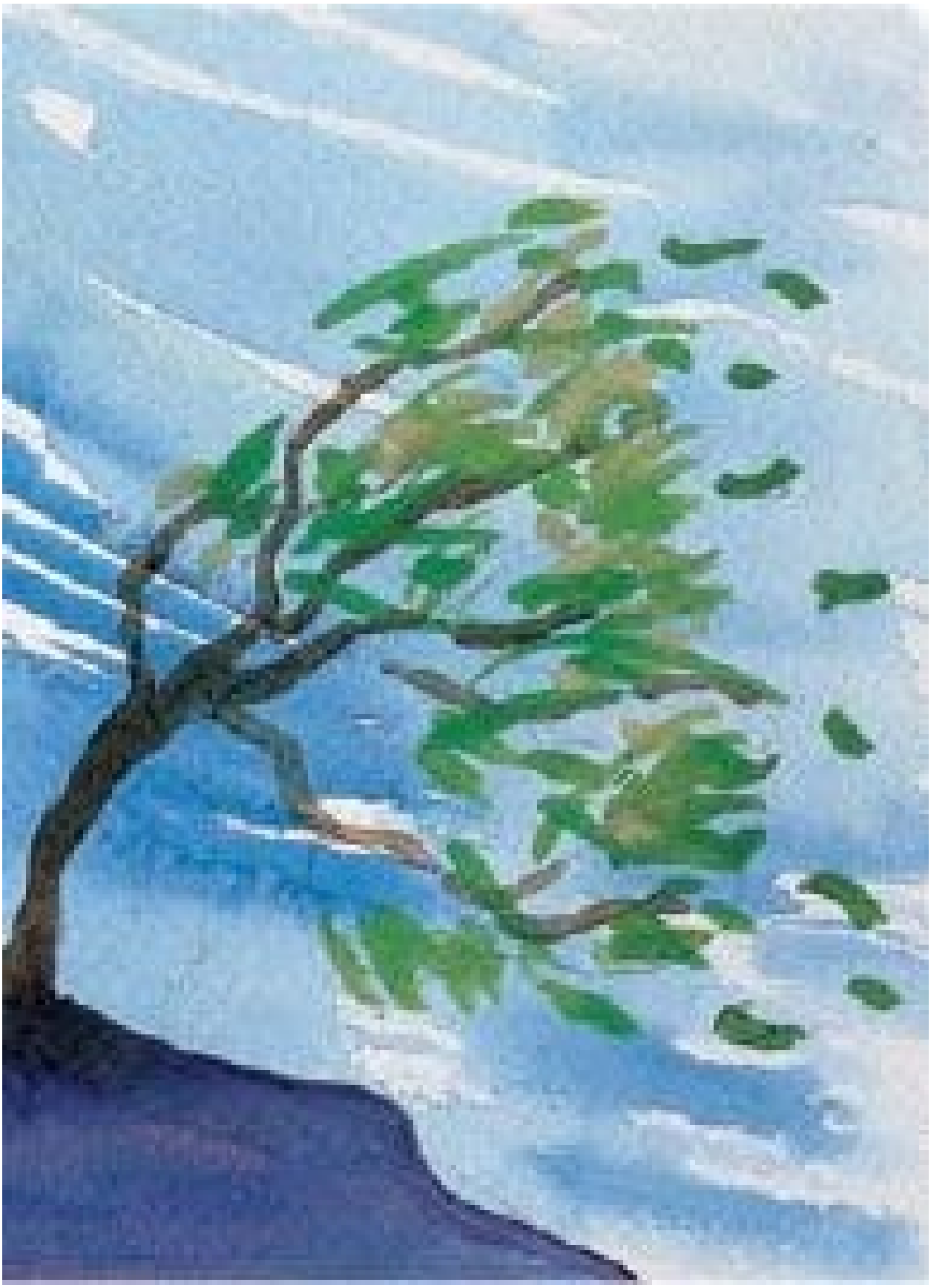


Los cielos tormentosos se muestran dominados por grises y violetas y oscurecen los colores del paisaje.



La lluvia con aguada se expresa mediante pinceladas en diagonal que no cubren por completo el fondo.

Consejo



El viento crea movimiento a medida que viaja a través del paisaje. Convierte un árbol estático y cargado de hojas en un elemento dinámico movido por fuerzas invisibles.

Tiempo de niebla

La niebla o bruma se describe mediante efectos delicados y casi imperceptibles, colores apagados y formas difuminadas que requieren un tratamiento sensible. Un paisaje sumido en niebla se muestra en forma de degradado, con formas más precisas y colores quebrados en el primer término, y perfiles casi imperceptibles y colores blanqueados en el último.

Día tormentoso

Las tormentas pueden transformar un plácido paraje en un escenario de drama y contraste. La violencia y velocidad que las acompañan suelen expresarse mediante vivaces pinceladas descriptivas, de manera que reafirmen la agitación del paisaje. En cuanto al cielo, las nubes de tormenta se desplazan a gran velocidad y hay que pintarlas deprisa.

La nieve

La nieve refleja la luz y fragmenta la tierra en fuertes pautas de claro y oscuro. Sobre terrenos escarpados tiene interesantes pautas de sombras, porque repite el contorno irregular del terreno que cubre. Al pintarla, debemos evitar emborracharlo todo de blanco. Debe crearse una ilusión de blanco matizando este color con azul, naranja, rosado y amarillo. Dado que la nieve es blanca,

refleja la luz del sol en las zonas más claras, y la del cielo en las sombreadas ofreciendo variados cromatismos. Por ejemplo, en los amaneceres o en las puestas de sol, la luz reflejada por la nieve es rosa o naranja.

NIEBLA CON PINCELADA SECA



La pincelada seca es muy apropiada para trabajar con perfiles difuminados. Esto la convierte en el medio ideal para recrear la niebla. Aplicamos un color distinto en cada término.



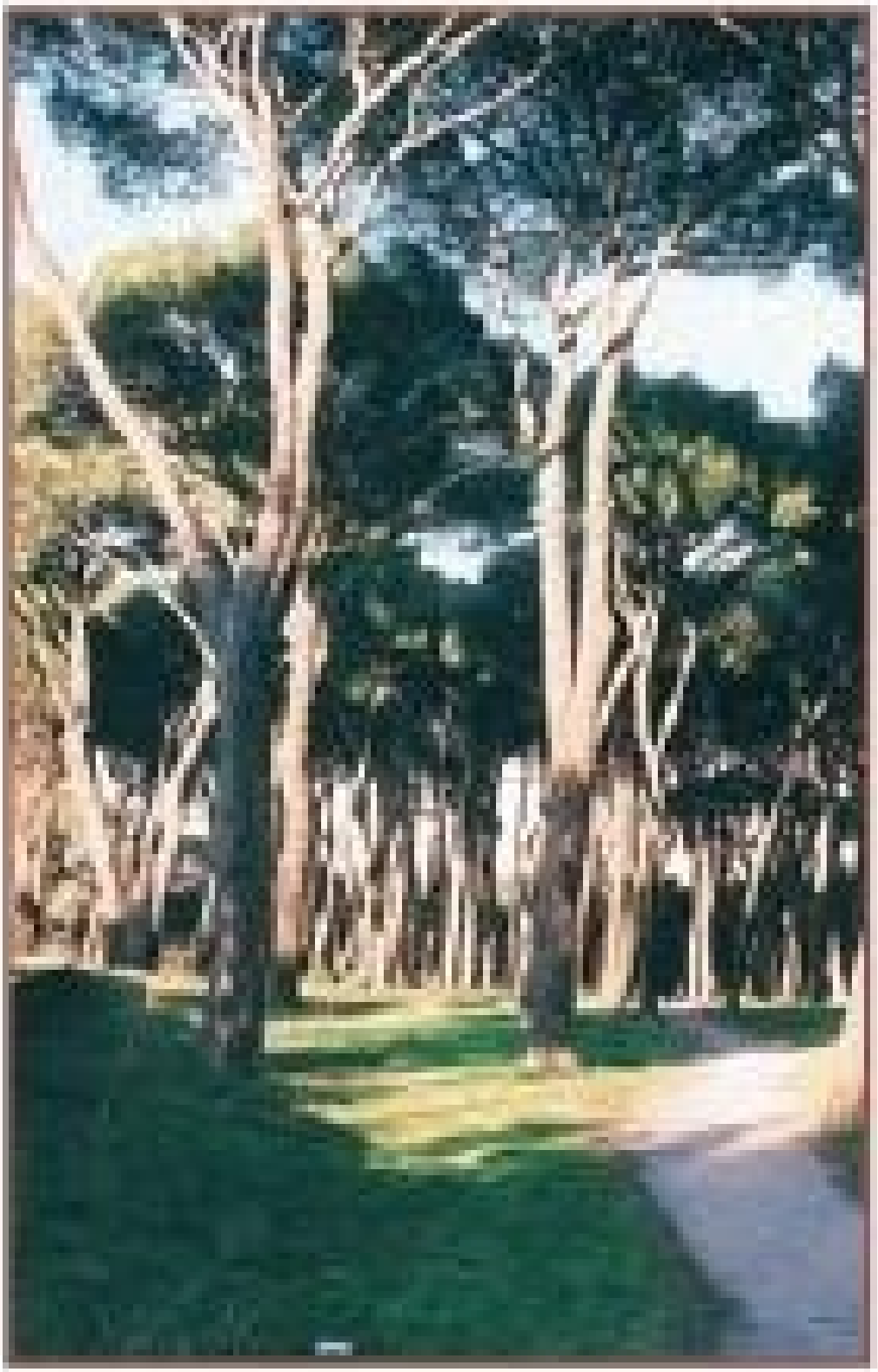
Sobre el color inicial añadimos nuevas veladuras secas que cubren con mayor efectividad el blanco del soporte.

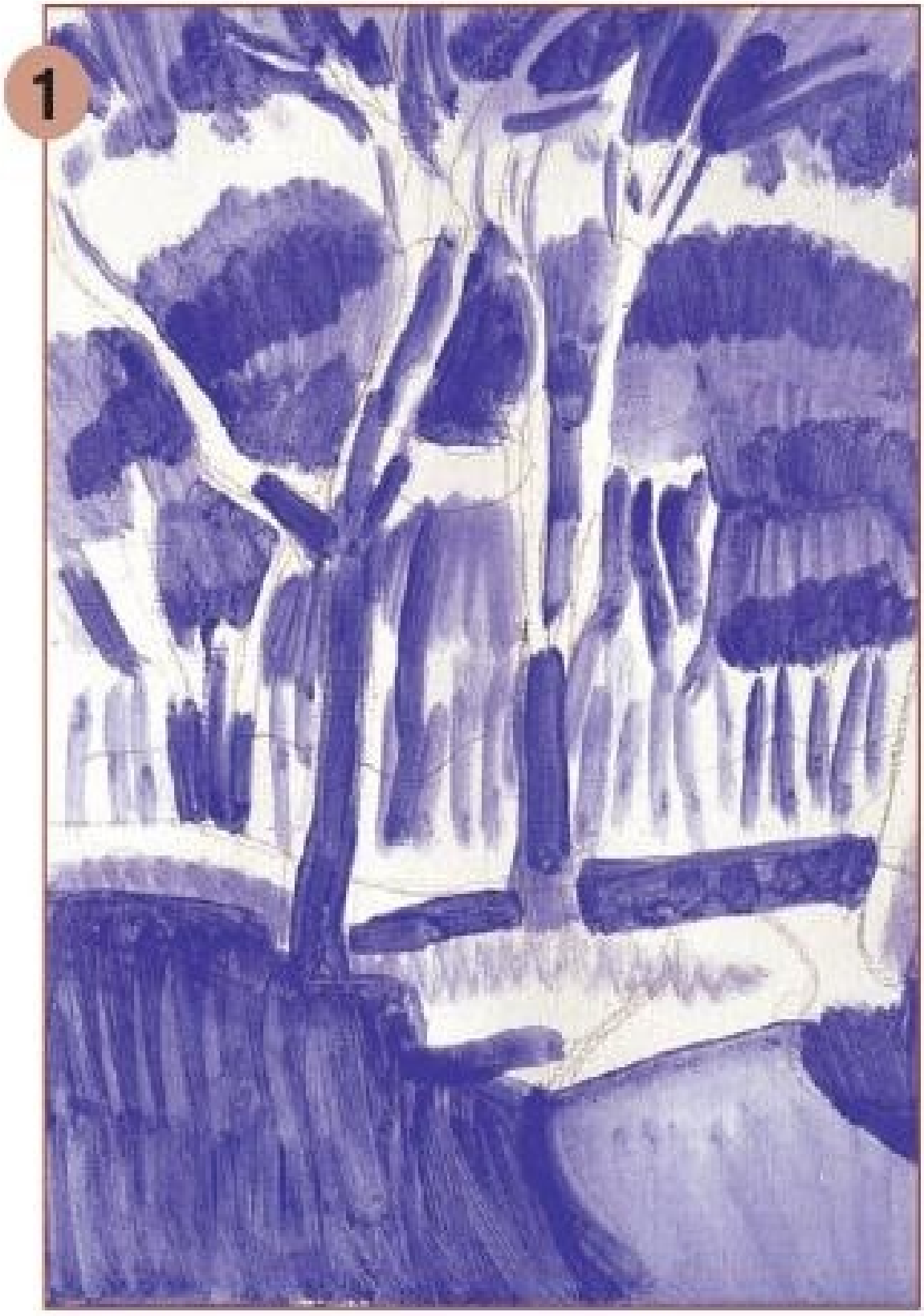


Realizamos las últimas pasadas con el pincel con colores muy blanquecinos que contribuyen a unificar, aún más, el color de cada término y evitan un excesivo contraste entre los colores.

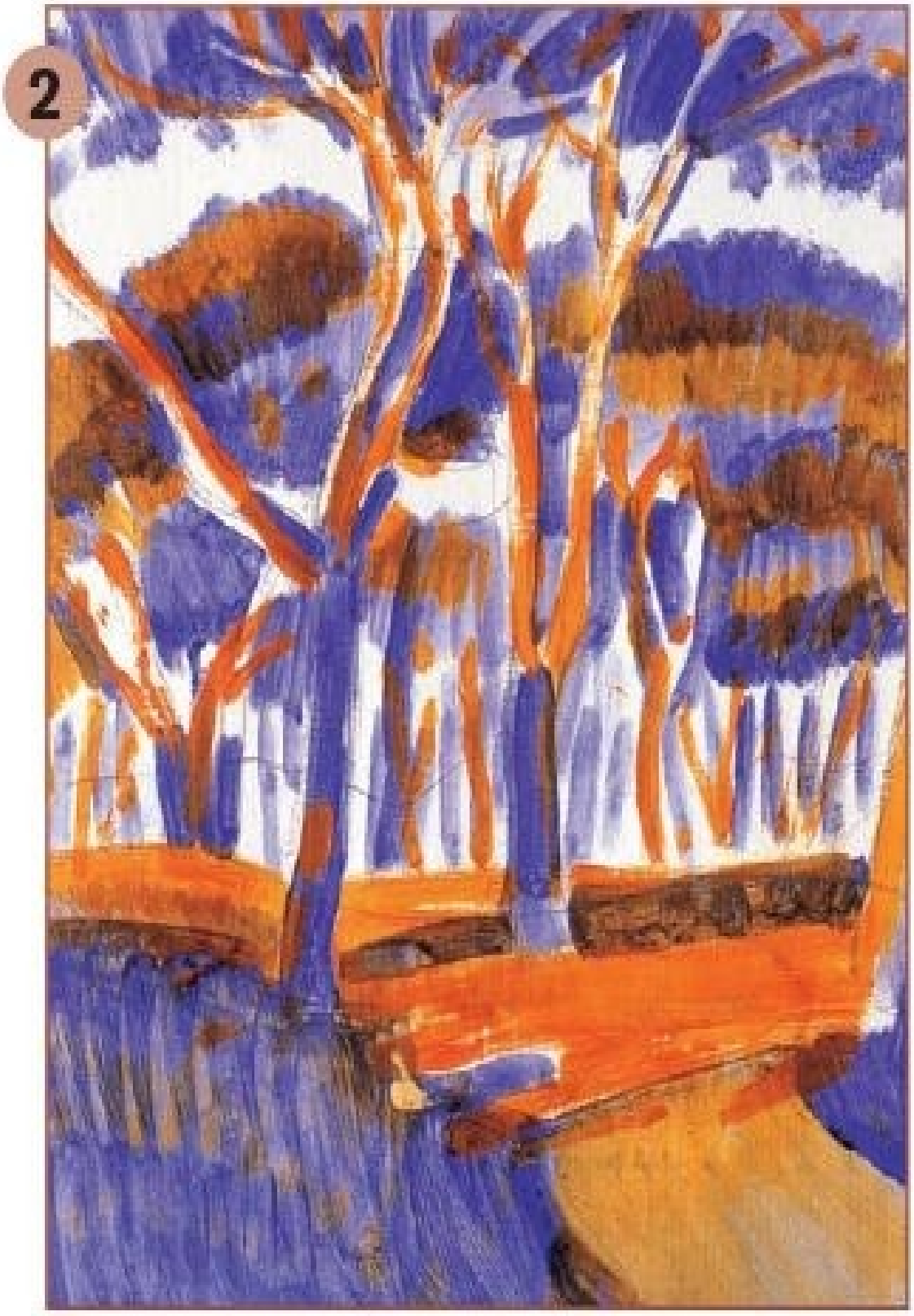


Si nos detenemos a analizar cualquier paisaje observaremos que el volumen y la forma de los términos resultan de la combinación de superficies modeladas por luces y sombras. La clave para recrear la luz se consigue reduciendo a cuatro condiciones de iluminación básica los efectos de la sombra sobre el paisaje. Veamos algunos ejemplos.

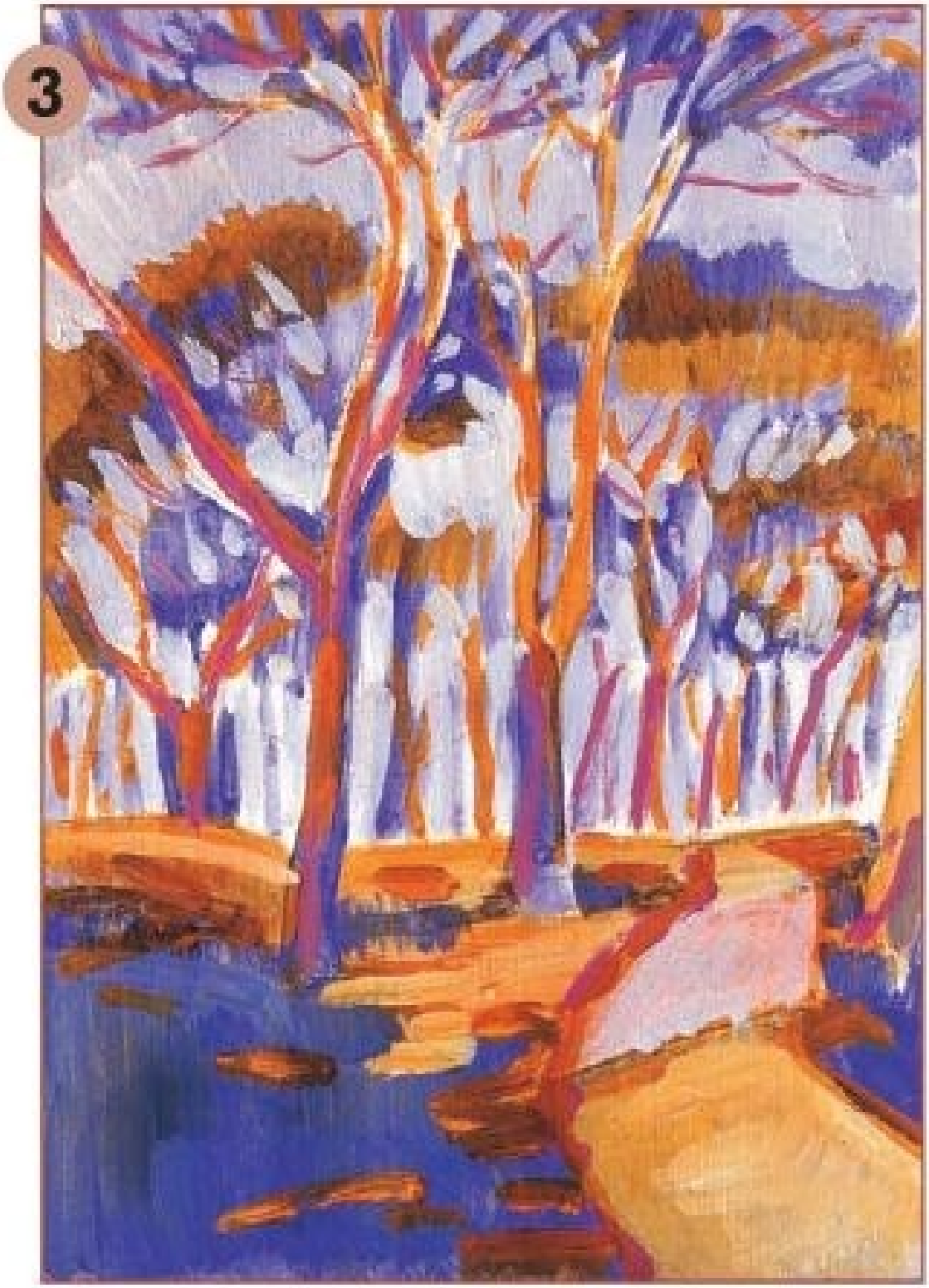



1

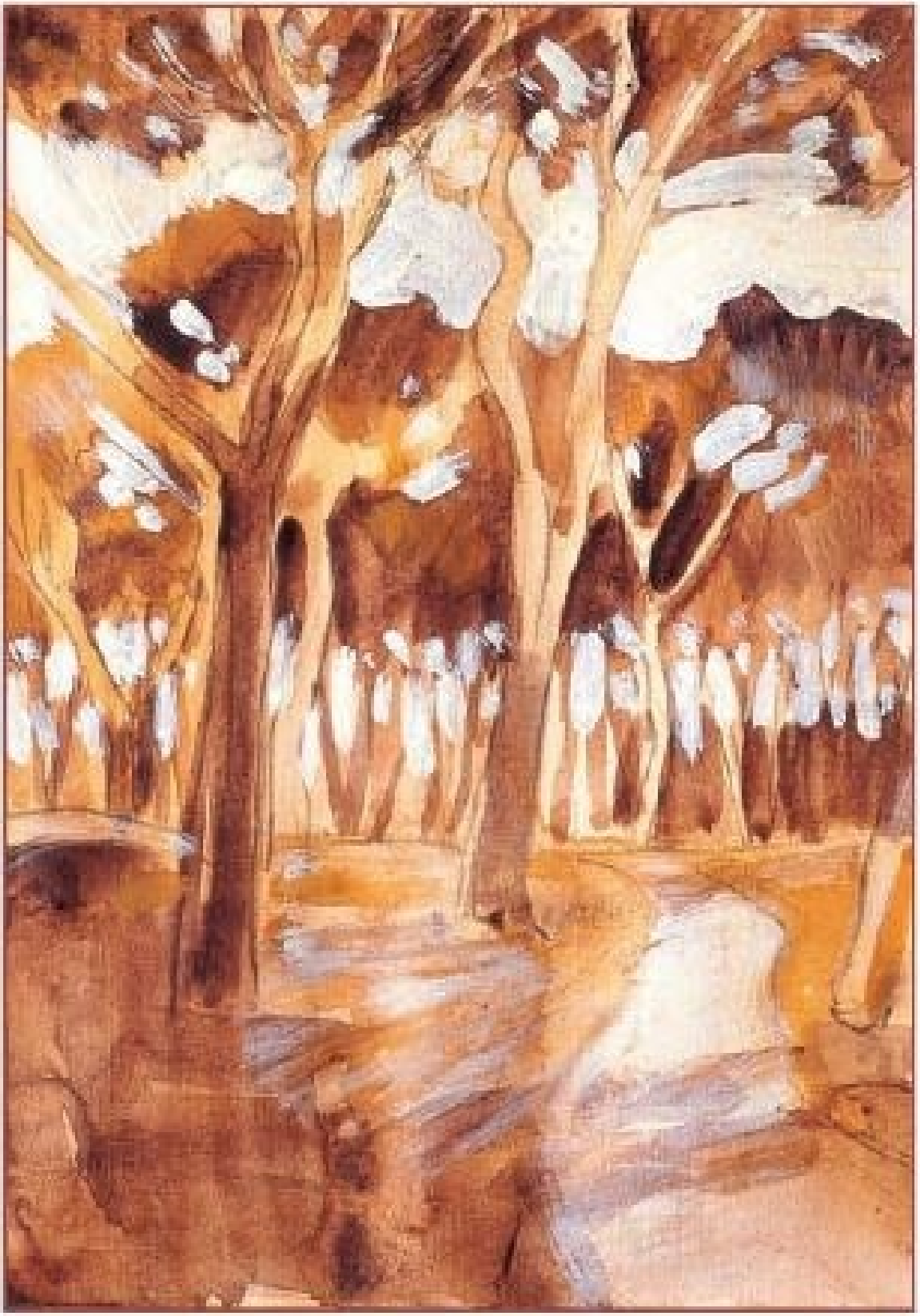
1. Un método tradicional consiste en pintar primero, únicamente, las sombras con manchas azules, incluimos así en el dibujo los límites entre luces y sombras definiendo las zonas en sombra con total precisión.


2

2. A las sombras azuladas contraponemos manchas de un naranja vivo que cubren las zonas bañadas con luz más intensa. Las indicaciones de luz no sólo aumentan sino que dan una primera impresión espacial del paisaje.


3

3. Añadimos colores rojos, ocres y amarillos en las zonas iluminadas y azules y violeta en las sombreadas. Cuando pensamos en una representación de la forma en el espacio es difícil que se haya hecho sin el concurso de la interrelación entre los colores cálidos y fríos.

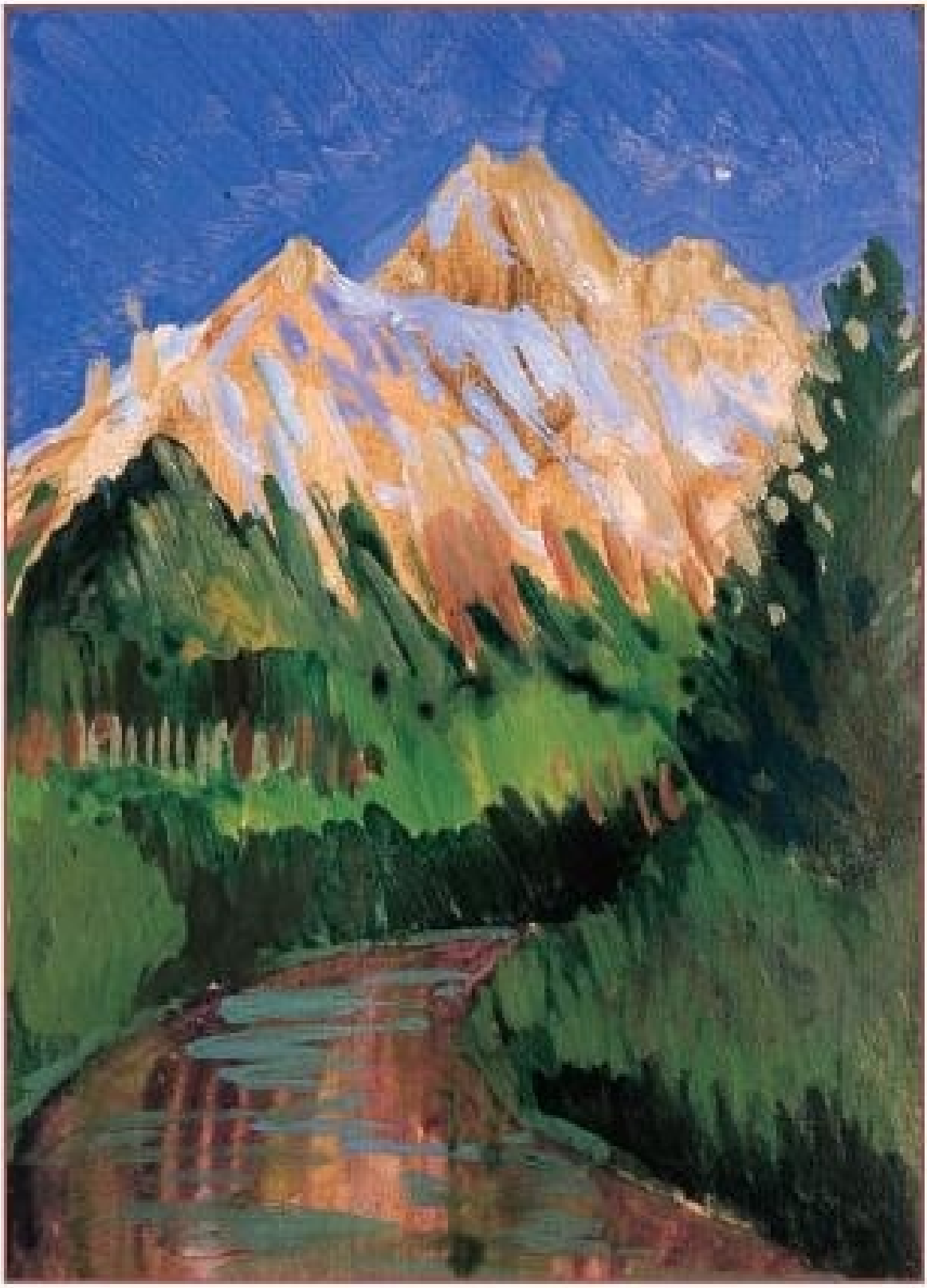


La manera valorista propone un sombreado realizado con colores pardos, grises o negros, y el oscurecimiento gradual del color del objeto sin excesivos contrastes. En esta técnica es donde más útil resulta el efecto de modelado y el claroscuro.

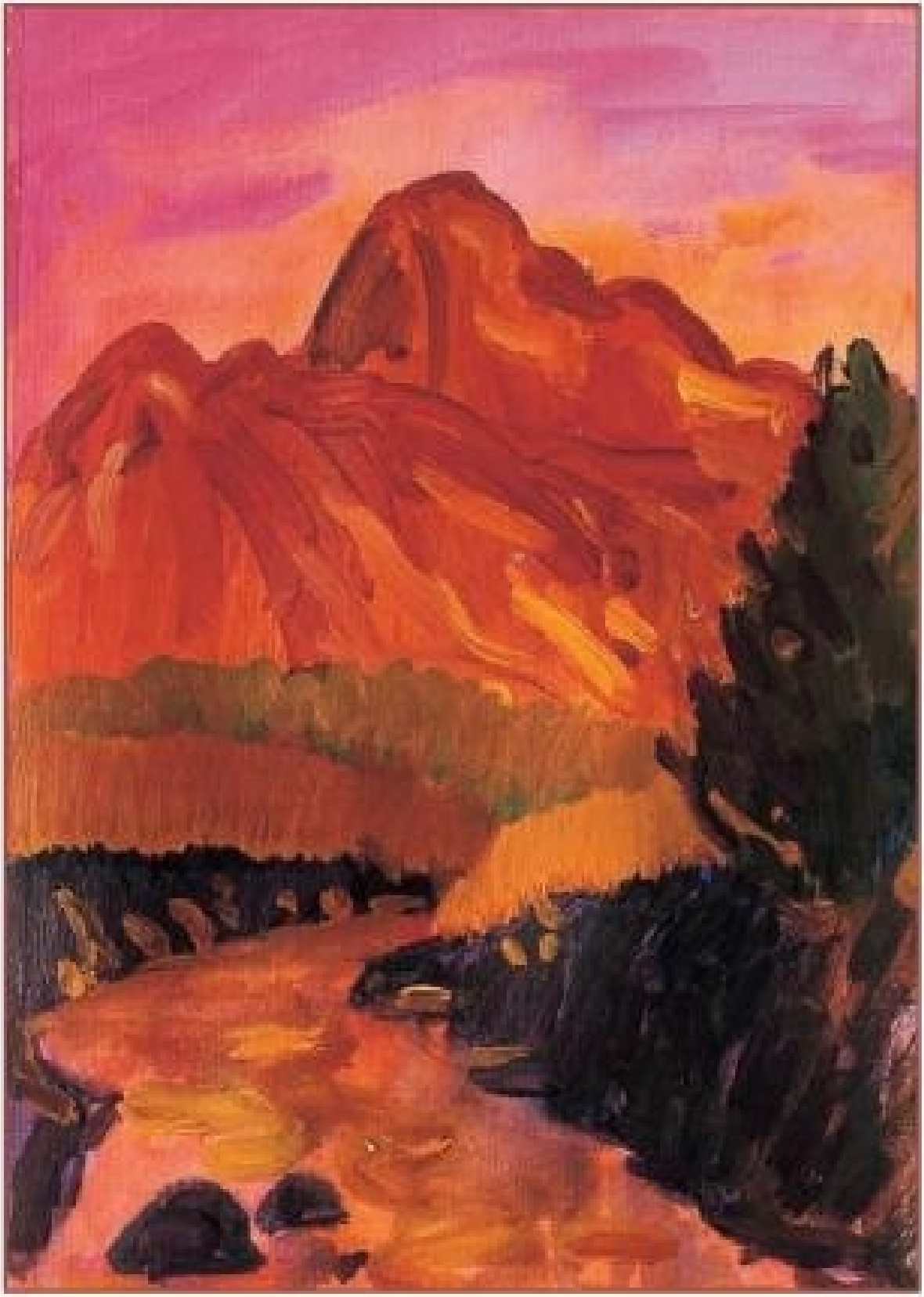


Otra manera de abordar las sombras es pintando la impresión de luz con un ocre claro sobre un fondo azulado. La impresión de luz descansa sobre los contrastes. Siempre que observamos un brusco aumento en la claridad de un tono, la aceptamos como indicación de luz.

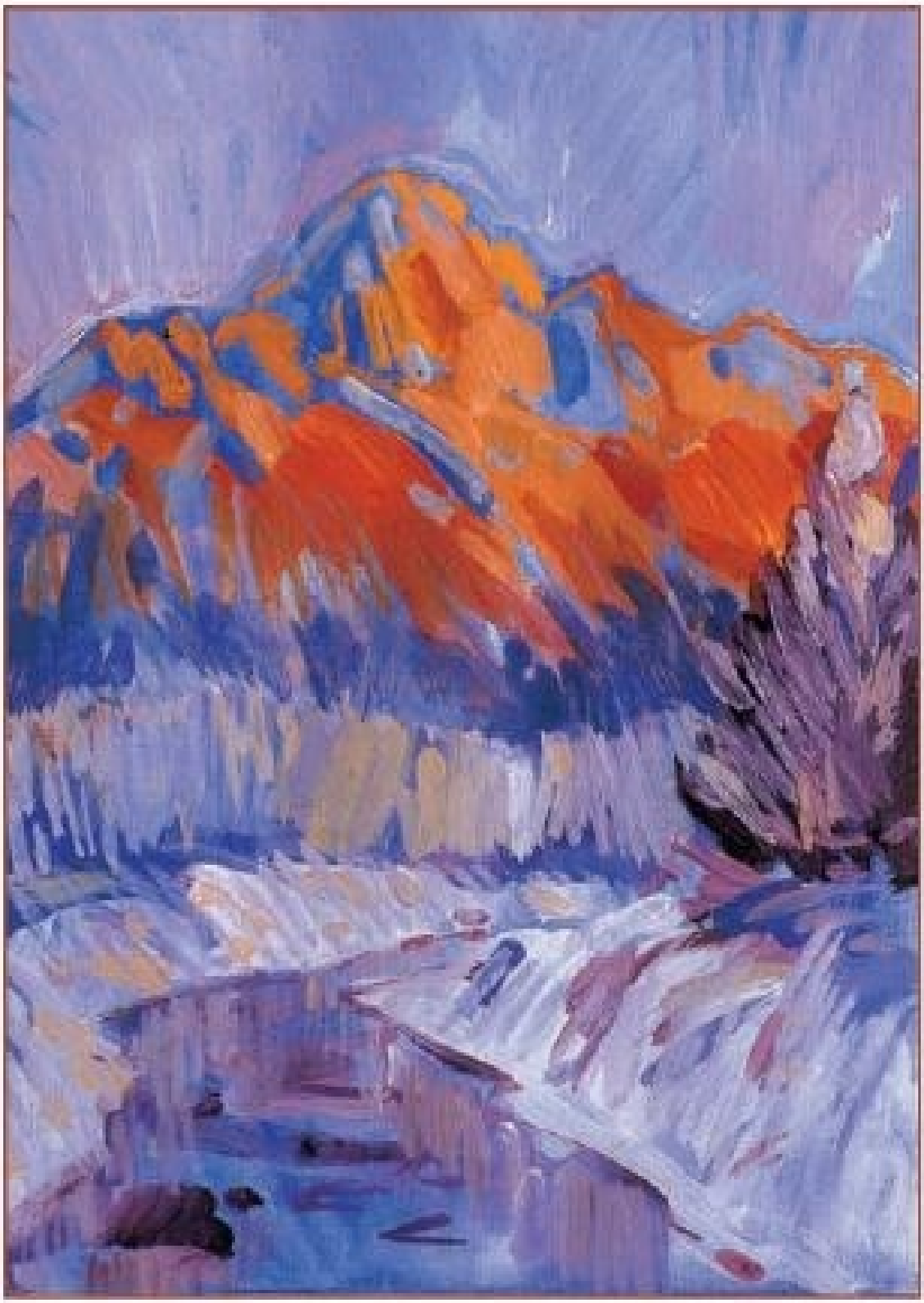
Toda representación de paisaje tiene un ambiente característico determinado por la interacción del color y la interpretación y el tratamiento de la pintura. Cuando pintamos un tema, debemos intentar captar el ambiente y transmitir la sensación del lugar con claves cromáticas. A menudo es factible transmitir el ambiente: un día soleado, una puesta de sol, un frío día de invierno o un paisaje bajo una lluvia intensa, a través del color y la exageración de algunos efectos o pinceladas.



Un día soleado puede tratarse de manera valorista, sin excesivas exageraciones cromáticas. Los colores de la vegetación se consiguen con variaciones de verdes mezclados con amarillo y pardos. Deben diferenciarse las zonas iluminadas (montaña, vegetación y reflejos del agua) de las más sombreadas (margen del río y abeto de la derecha).



La puesta de sol transforma por completo el mismo paisaje anterior. Baña las superficies con una luz rojiza que permite construir un paisaje con tonos cálidos que encienden los colores. Los contrastes de las zonas sombreadas del margen del río y del abeto son más intensos, formando un contraluz.



A pesar de que sobre la montaña pintamos reflejos anaranjados de un sol que se retira por el horizonte, el dominio de los azules y violetas cubre por completo la pintura y transmite la sensación de frío invernal. Una pincelada más densa y generosa contribuye a representar la textura de la nieve.



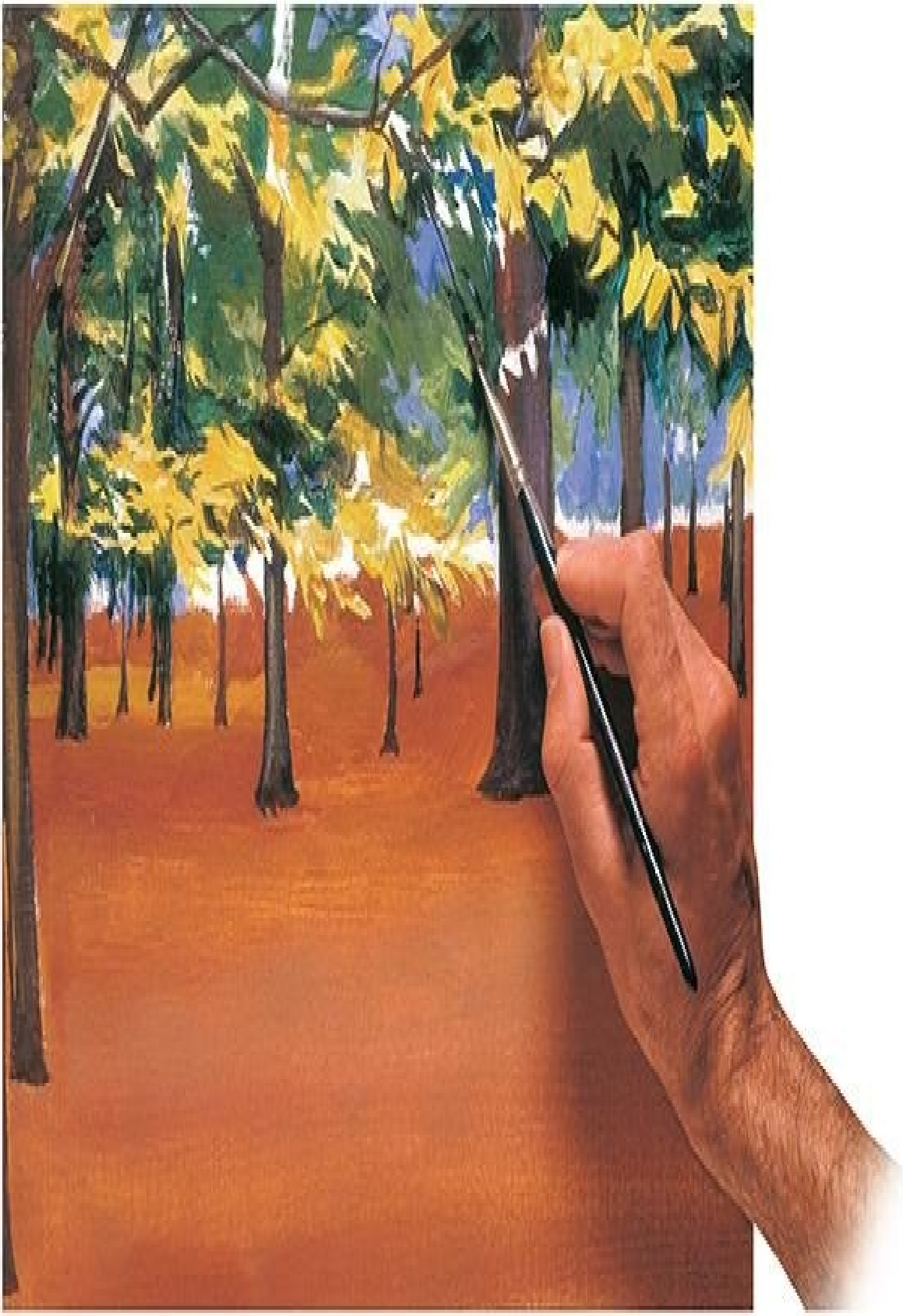
Los días lluviosos infunden colores agrisados sobre el paisaje, pues la luz directa del sol es el principal activador del color. Además, las cortinas de lluvia funden los colores y desdibujan los perfiles. La atmósfera cargada de agua sólo nos permite ver una imagen espectral del paisaje. El trabajo con aguadas es el más adecuado en estos casos.

▪



EJERCICIOS PRÁCTICOS

En este apartado se desarrollan las técnicas fundamentales para pintar con éxito un paisaje natural. Pondremos en práctica la representación de la vegetación situada en diferentes términos, aprenderemos a dominar los efectos cromáticos y a recrear la distancia y la atmósfera. La impresión visual de los colores, la dirección de la pincelada y el grado de definición deben ser acordes con el efecto que se precisa en cada caso. Existe una variedad de técnicas y trucos que también conviene poner en práctica; aquí, estudiaremos cada uno de ellos hasta encontrar el estilo que se adapta mejor a su carácter, o utilizando cada cual en función de lo que deseamos expresar.







Tratamiento SINTÉTICO del PAISAJE



Con pintura al óleo es posible sintetizar perfectamente las formas del paisaje con unas pocas manchas, sin apenas detalles. Así, las formas de la vegetación, aunque planas, quedan esbozadas, apenas insinuadas por dos o tres tonos superpuestos. Esta manera de trabajar debería ser el punto de partida para cualquier paisaje que requiera un mayor grado de elaboración, sobre todo porque permite una solución rápida e inmediata de las primeras fases del cuadro. Durante el manchado inicial, puede parecer que todas las pinceladas se apelmazan; no importa, si se siguen con atención los pasos que se proponen, será fácil desarrollar este ejercicio.

1

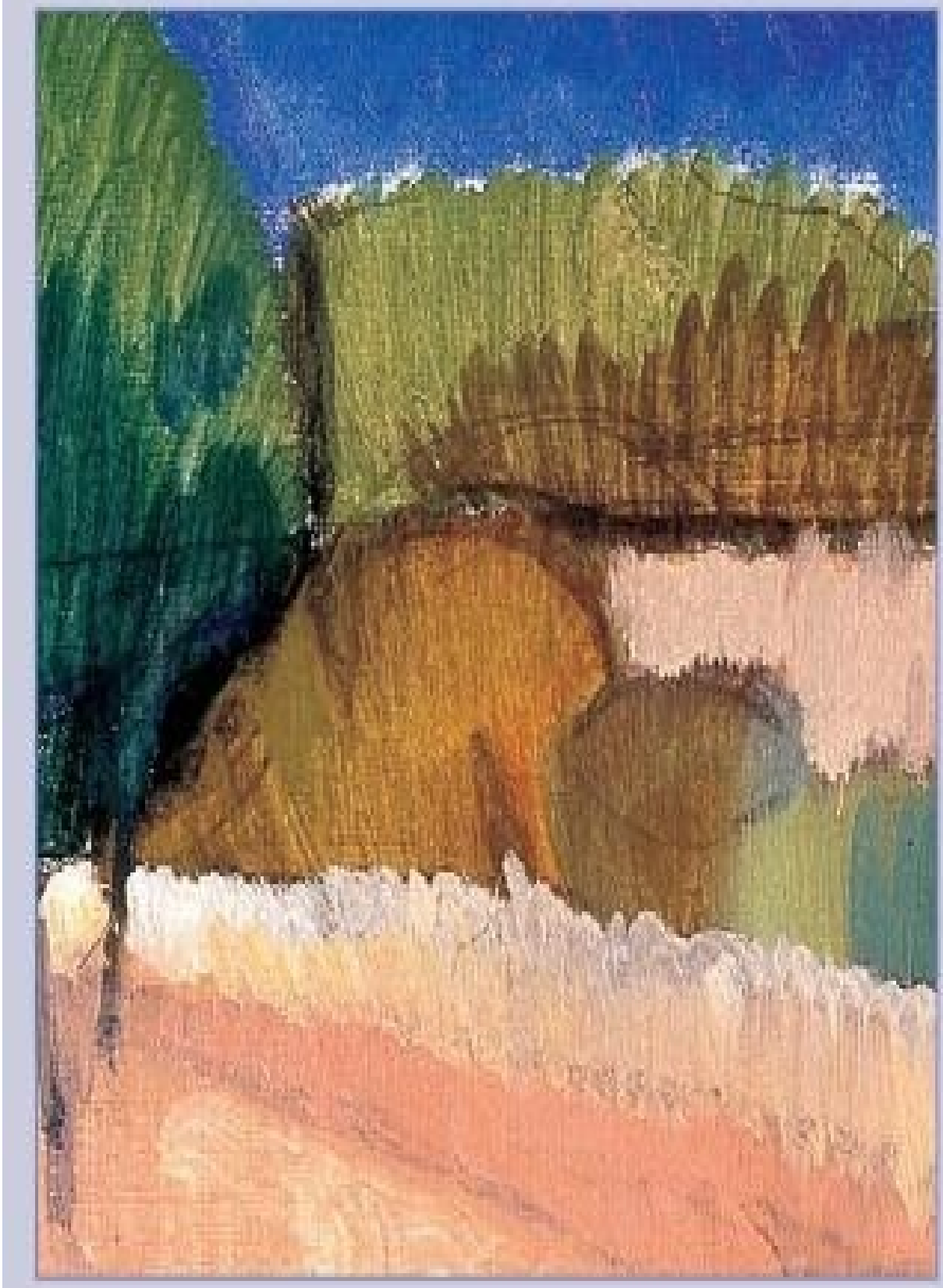


El esquema inicial del paisaje es muy sencillo. El dibujo, trazado con un lápiz graso, se basa en unas pocas curvas que describen las roderas del camino y otras formas voluptuosas y circulares para situar la presencia de vegetación.


2

Empezamos cubriendo la tierra con un siena natural algo diluido en aguarrás. Dejamos en blanco el cielo y la vegetación. El pincel adecuado para pintar esta zona del cuadro es uno mediano, bien sea redondo, plano o de lengua de gato, aunque si se prefiere puede utilizarse uno más ancho.

Consejo



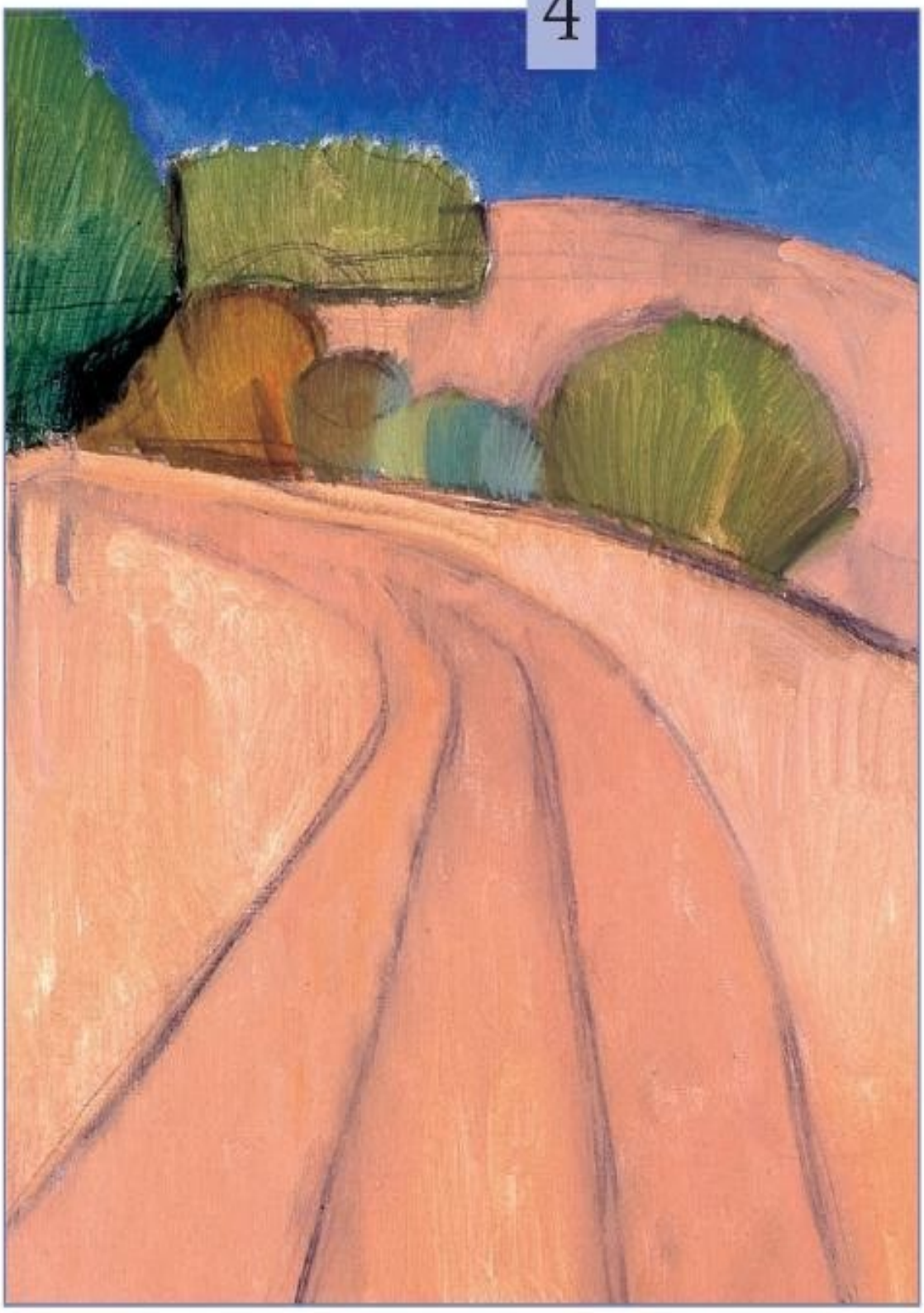
El procedimiento de trabajar por manchas es aplicable sobre todo en temas que presentan formas algo abstractas, por ejemplo diferentes grupos de vegetación superpuestos.


3

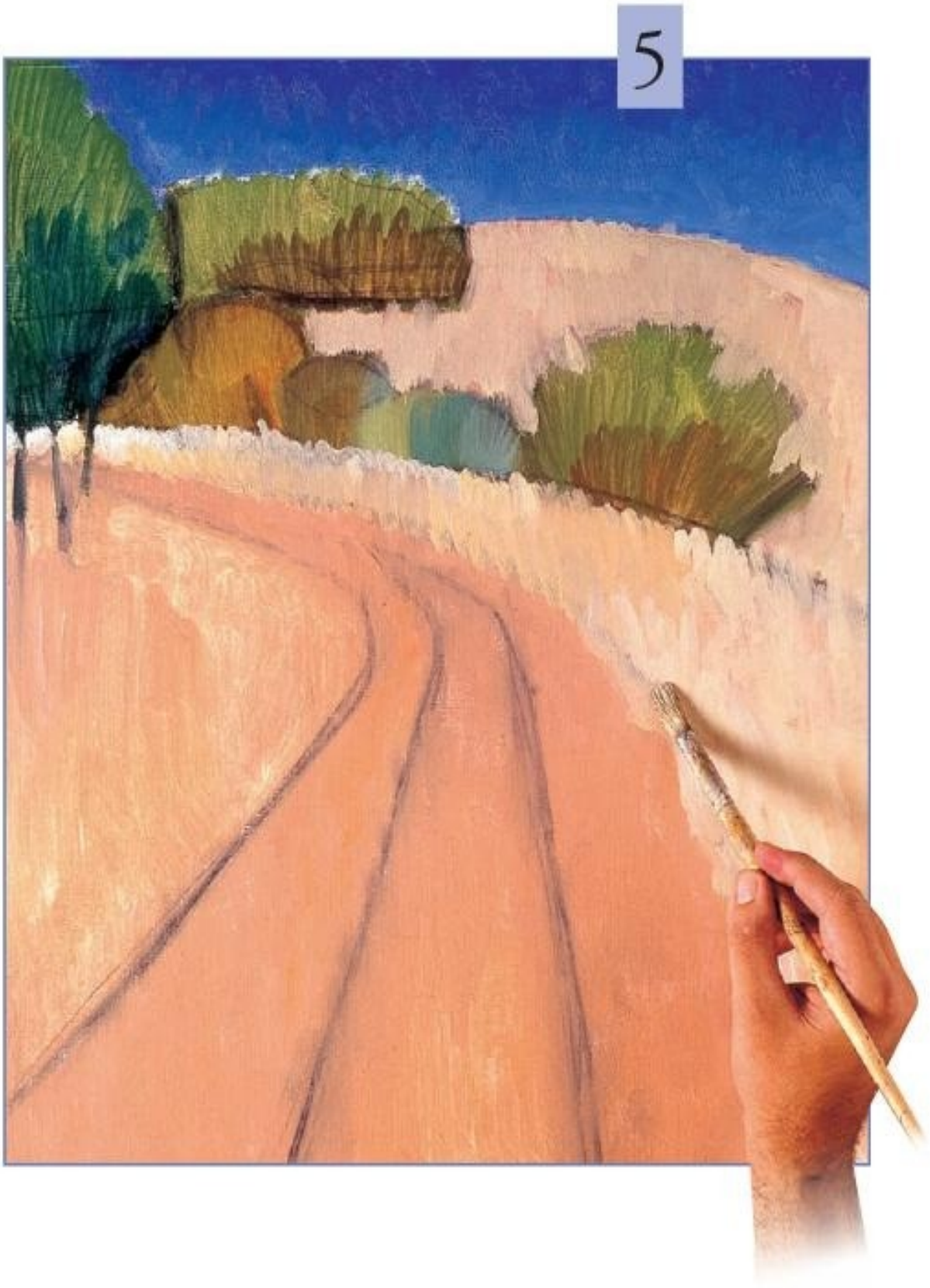
Con azul ultramar y azul cyan pintamos el cielo formando un degradado. Muchos artistas profesionales optan por decolorar el tono cuando el cielo presenta un color uniforme; es un recurso que proporciona mayor interés al paisaje.

Para el degradado del cielo aplicamos el color más oscuro en la parte superior, un tono medio en la zona intermedia y el azul más claro en el límite de las colinas. Una vez extendidos los colores basta con pasar repetidamente el pincel por encima para permitir suaves transiciones de tono.

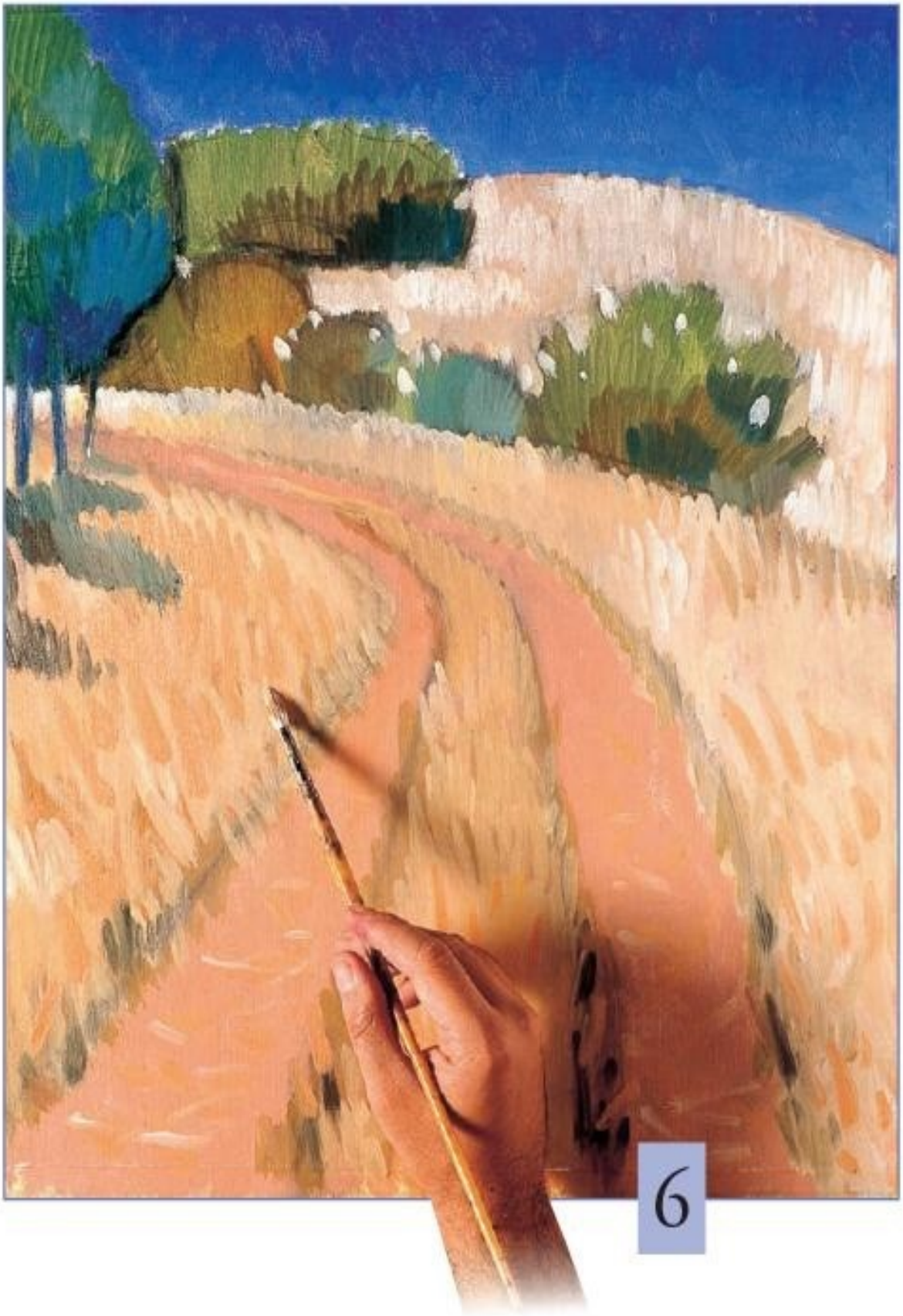
4



Mezclando verde de cadmio y permanente con colores pardos conseguimos diferentes tonalidades verduscas que utilizamos para pintar la vegetación. El color se aplica aguarrasado. Debe ser la propia mancha la que describa la estructura y forma de cada grupo por contraste cromático.


5

Sobre el fondo rojizo anterior pintamos los campos de hierba seca. Utilizamos un ocre rebajado con blanco. El color es algo aguarrasado y plano en la colina del fondo. En el primer término las pinceladas son más espesas, se aplican cortas y verticales para recrear la textura de la hierba.


6

Concluimos la hierba del primer término con nuevas aportaciones de un ocre algo anaranjado. Se dejan las roderas del camino del mismo color de fondo para conseguir contraste. Con tierra de sombra tostada perfilamos los márgenes del camino para que se distinga mejor.


7

Por último, aplicamos unos toques de pintura más espesa color verde claro sobre la copa de los pinos y un gris violeta en las sombras que éstos proyectan sobre la hierba. Unas cuantas pinceladas de un ocre naranja y otro amarillento ofrecen un degradado en la tierra rojiza del camino. Dejamos el ejercicio aquí, pues el proceso de manchado puede darse por finalizado.

Terminamos la vegetación con otras manchas que muestran nuevas variaciones de verde superpuestas a las anteriores. Concluimos el perfil irregular de las plantas arrojando sobre el verde pequeños toques claros que insinúan espacios por donde se percibe el color del fondo.



El EFECTO del MANCHADO

El manchado permite sintetizar y diferenciar con gran simplicidad las principales zonas cromáticas del modelo. Es una manera de cubrir los blancos del soporte con rapidez y sentar una base convincente si pretendemos seguir trabajando el cuadro y finalizarlo con todo lujo de detalles. Para profundizar mejor en este análisis, a continuación comentamos de forma descontextualizada la gran sencillez de los diferentes manchados utilizados hasta completar el cuadro.





Trabajamos la vegetación con pintura aguarrasada. Ofrecemos diversas variedades de verde en la misma mancha, lo cual permite describir la luz que llega a cada zona.



Si queremos diferenciar varios planos de vegetación, conviene distinguir el color de cada mancha y presentarlas solapadas, una delante de otra.



En algunas zonas aún es visible el trazo de lápiz graso o carbón subyacente. Esto no debe suponer ningún problema. En muchos casos, cuando estas líneas perduran añaden un mayor interés gráfico a la obra.



La mancha verde se convierte en vegetación cuando pintamos el fondo con pintura más espesa. Con el ocre claro aprovechamos para perfilar la planta y aplicar manchas sobre el verde para representar los huecos de la hojarasca.



Degradar el color del cielo es muy sencillo. En la parte superior del papel pintamos con el azul intenso.



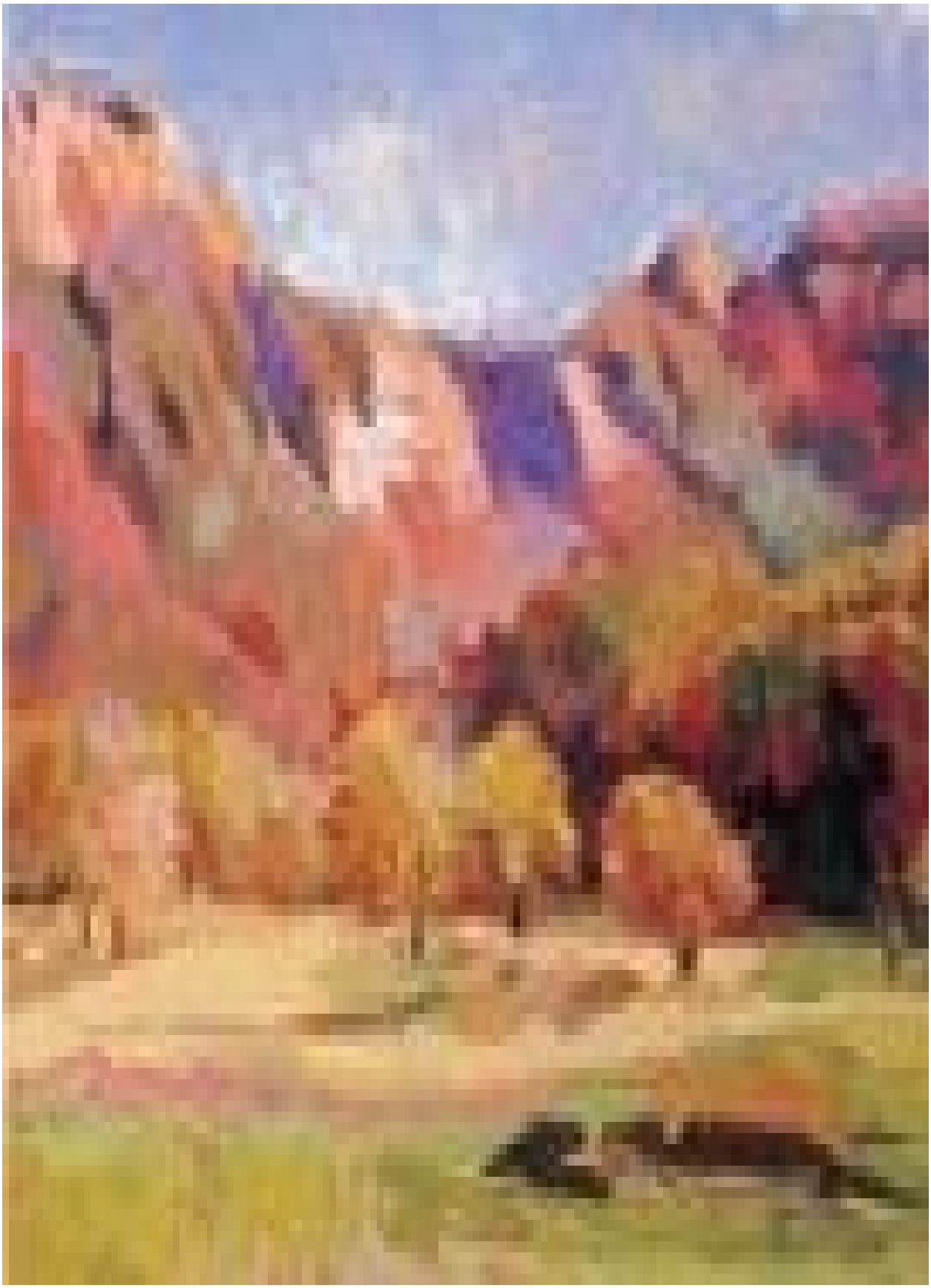
A medida que descendemos por el papel aplicamos dos azules más: uno medio y otro claro.



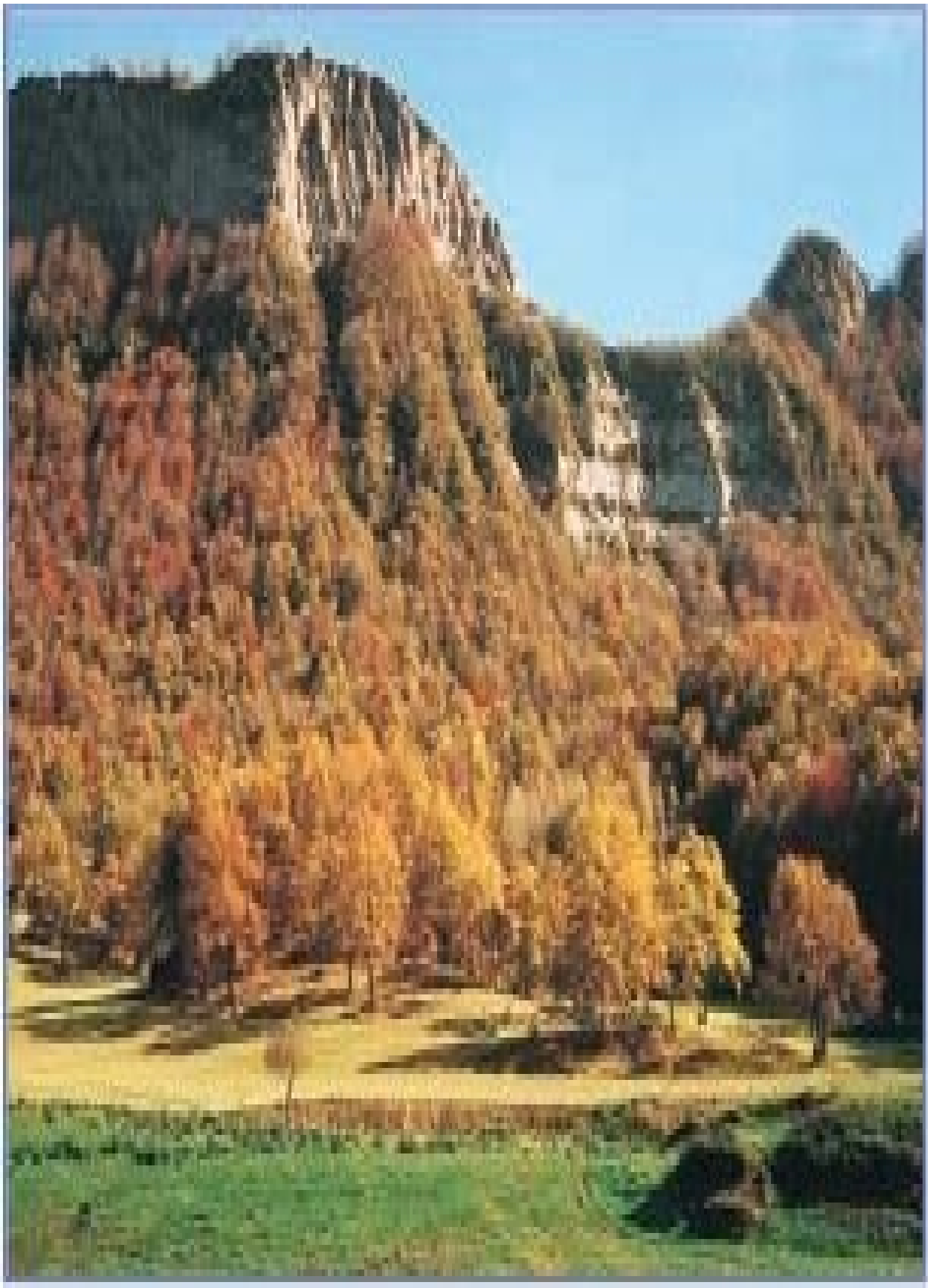
Las tres franjas de valores azules se degradan con solo pasar la punta del pincel por encima.



Con estas pinceladas escenificamos la dirección que deben seguir las pinceladas para lograr los degradados del cielo.



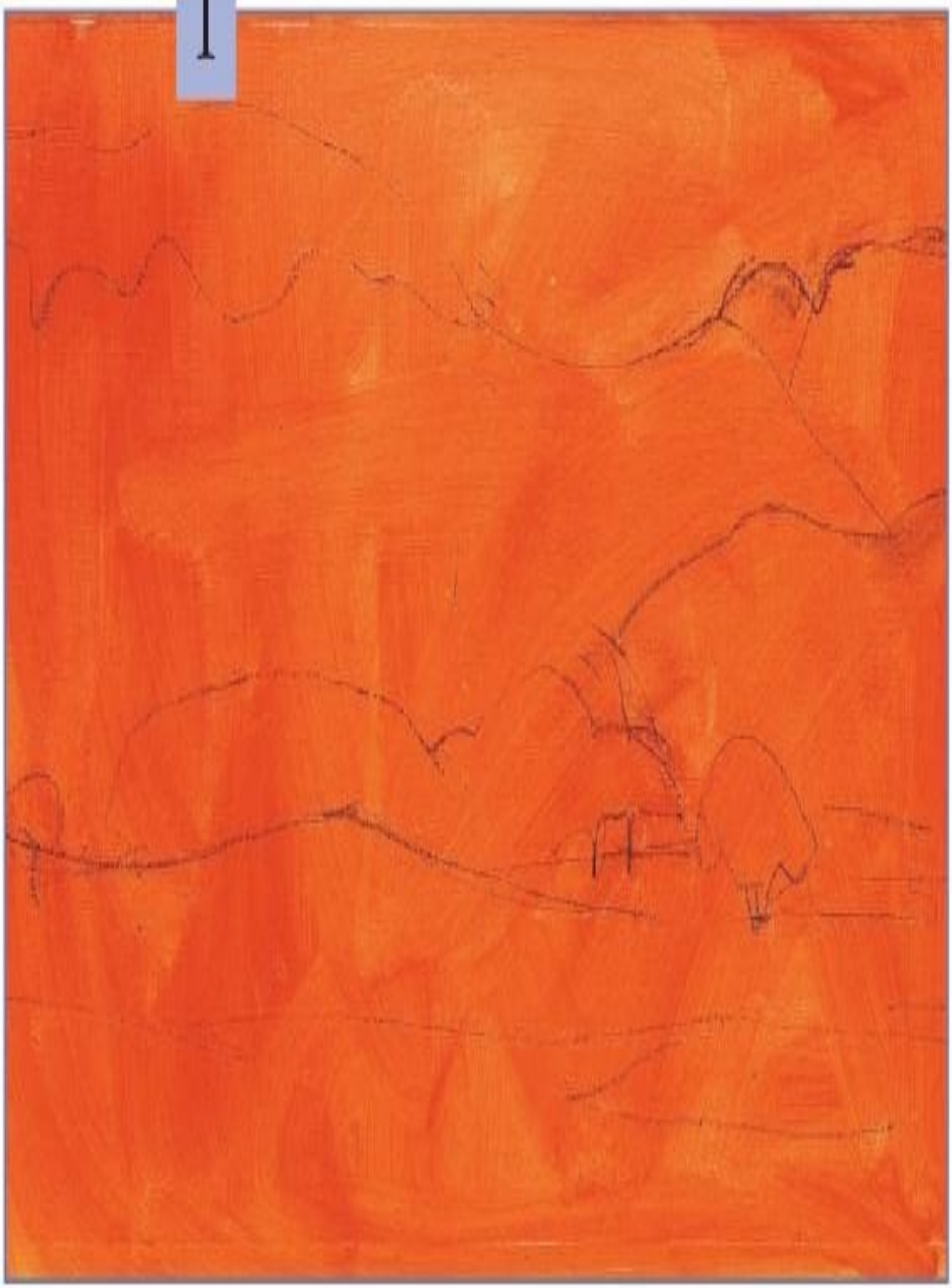
PAISAJE con VEGETACIÓN abundante



Un paisaje con vegetación abundante admite algunas concesiones como cambios de cromatismo del modelo, e incluso variantes en las proporciones, sin que ello implique una deficiencia en el resultado final. Es necesario dominar el color, que no siempre deberá ser verde o pardo, y aplicarlo sobre la tela con pinceladas, cuya dirección está en consonancia con la forma de los árboles y la textura vegetativa.

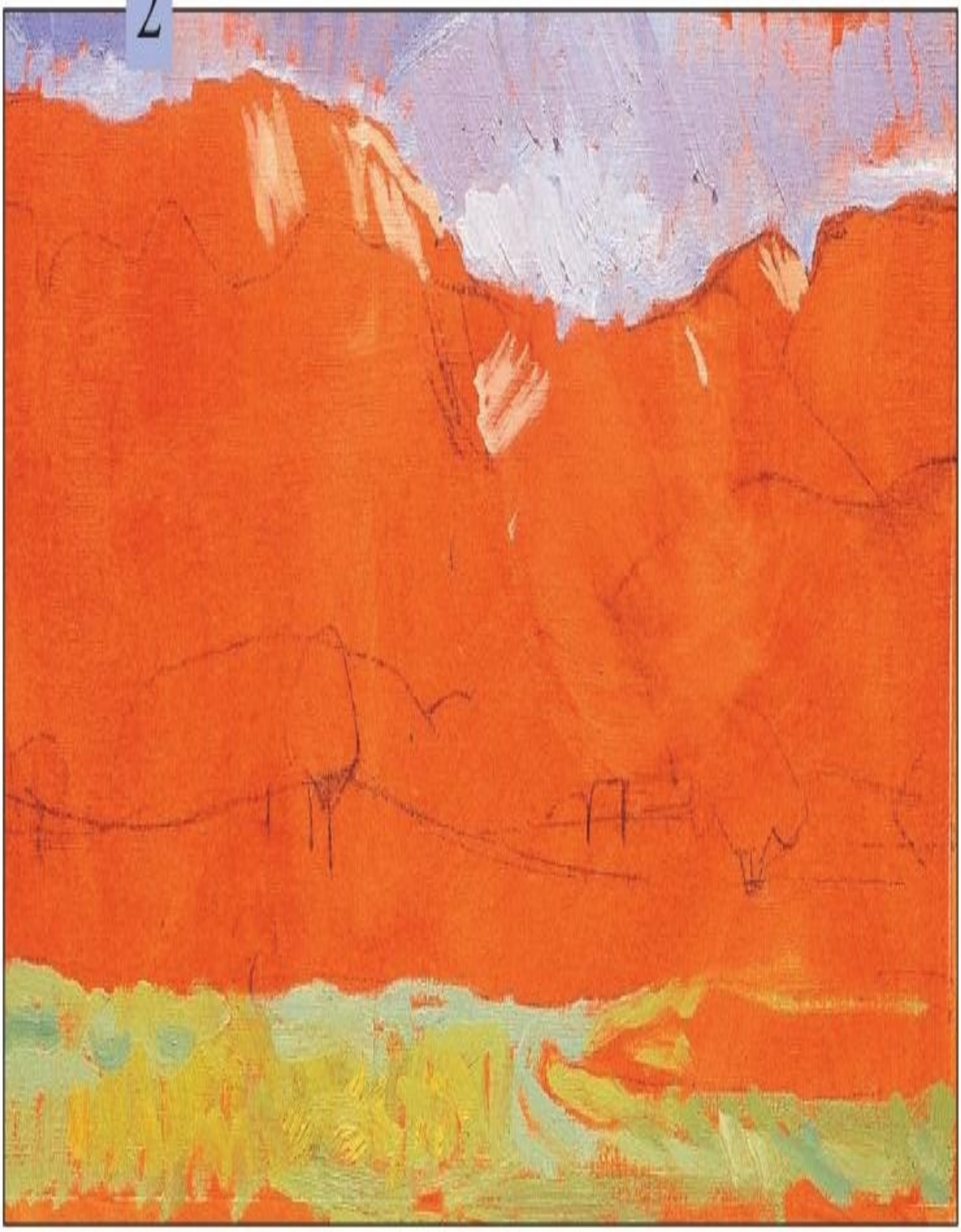
La versatilidad del óleo lo convierte en el medio escogido para el ejercicio.

1



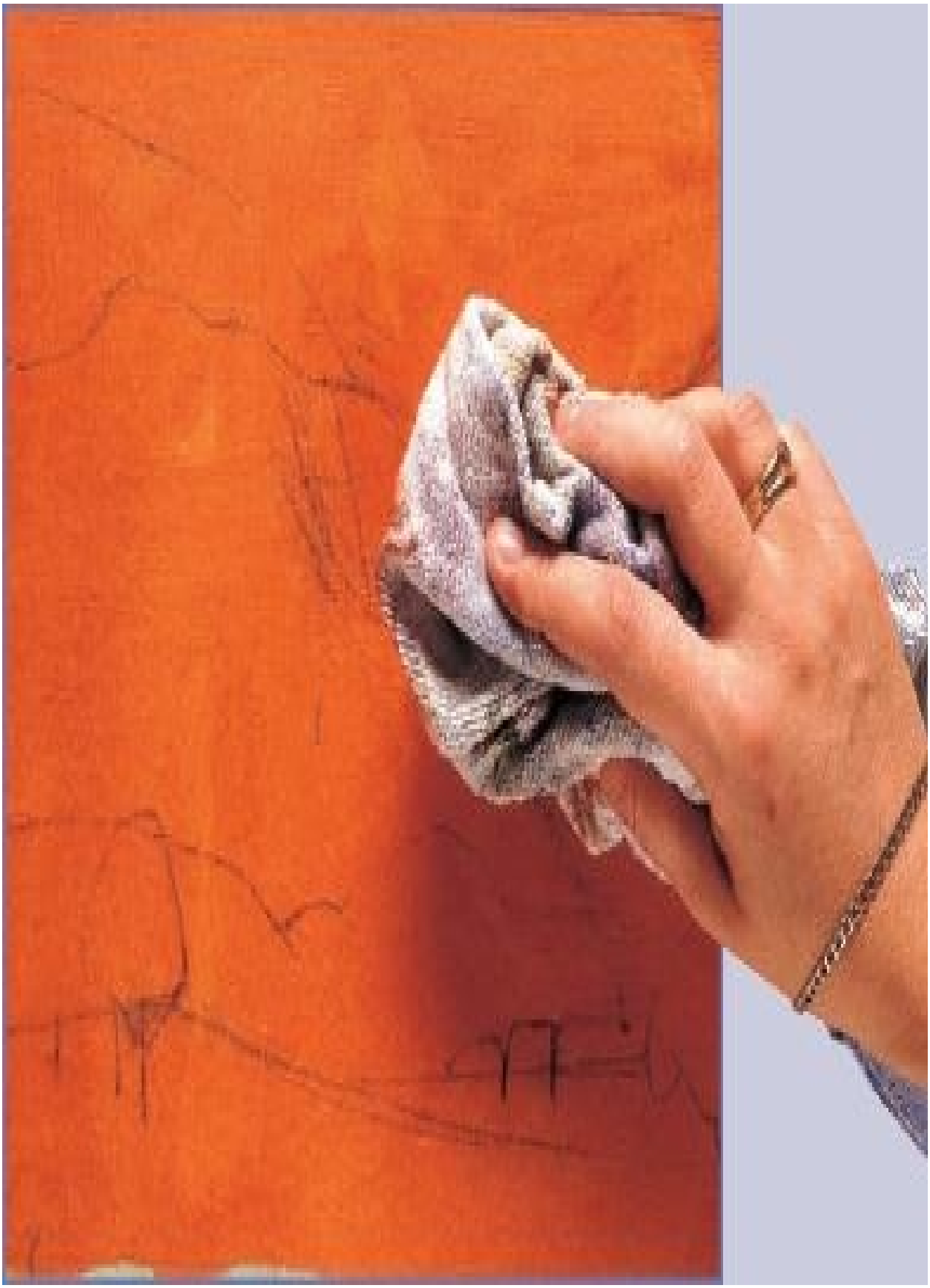
Pintamos un fondo de color naranja con acrílico para conseguir un rápido secado. La primera impronta sobre el cuadro, realizada con trazos de carboncillo, establece con claridad las principales zonas del paisaje. Se trata de limitar términos y marcar la forma de las montañas.

2



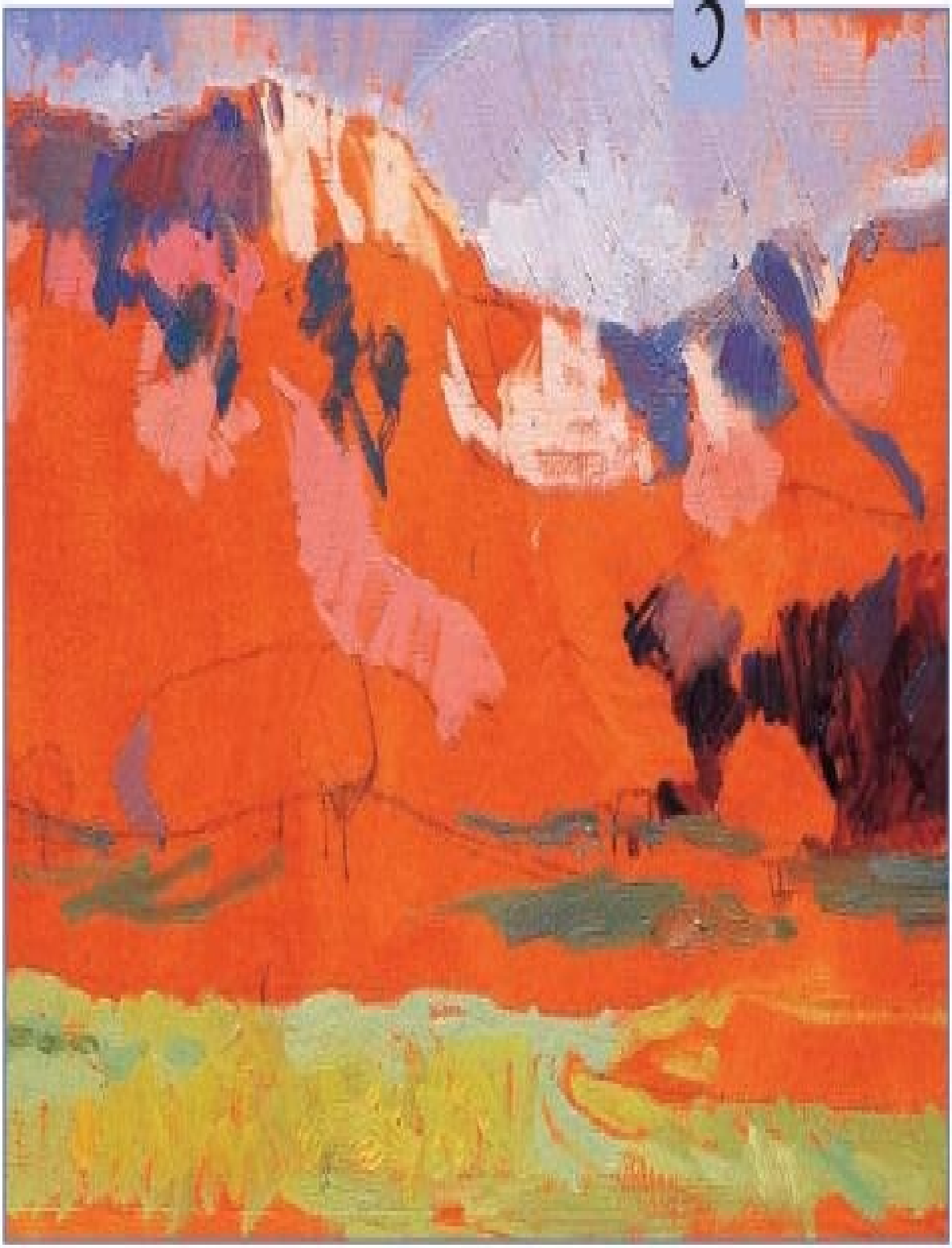
Con pintura espesa cubrimos el cielo degradando una punta de azul ultramar con blanco abundante. Las pinceladas no cubren por completo el fondo, aunque sí recortan el perfil de las montañas. Mezclando amarillo, blanco y verde procedemos igual en el prado de la parte inferior.

Consejo



El fondo de color se realiza en acrílico; de este modo, seca rápidamente y podremos empezar a dibujar con una barra de carboncillo. Al trabajar sobre seco podremos realizar tantas correcciones como sea necesario. Para borrar basta con pasar un trapo limpio.

3



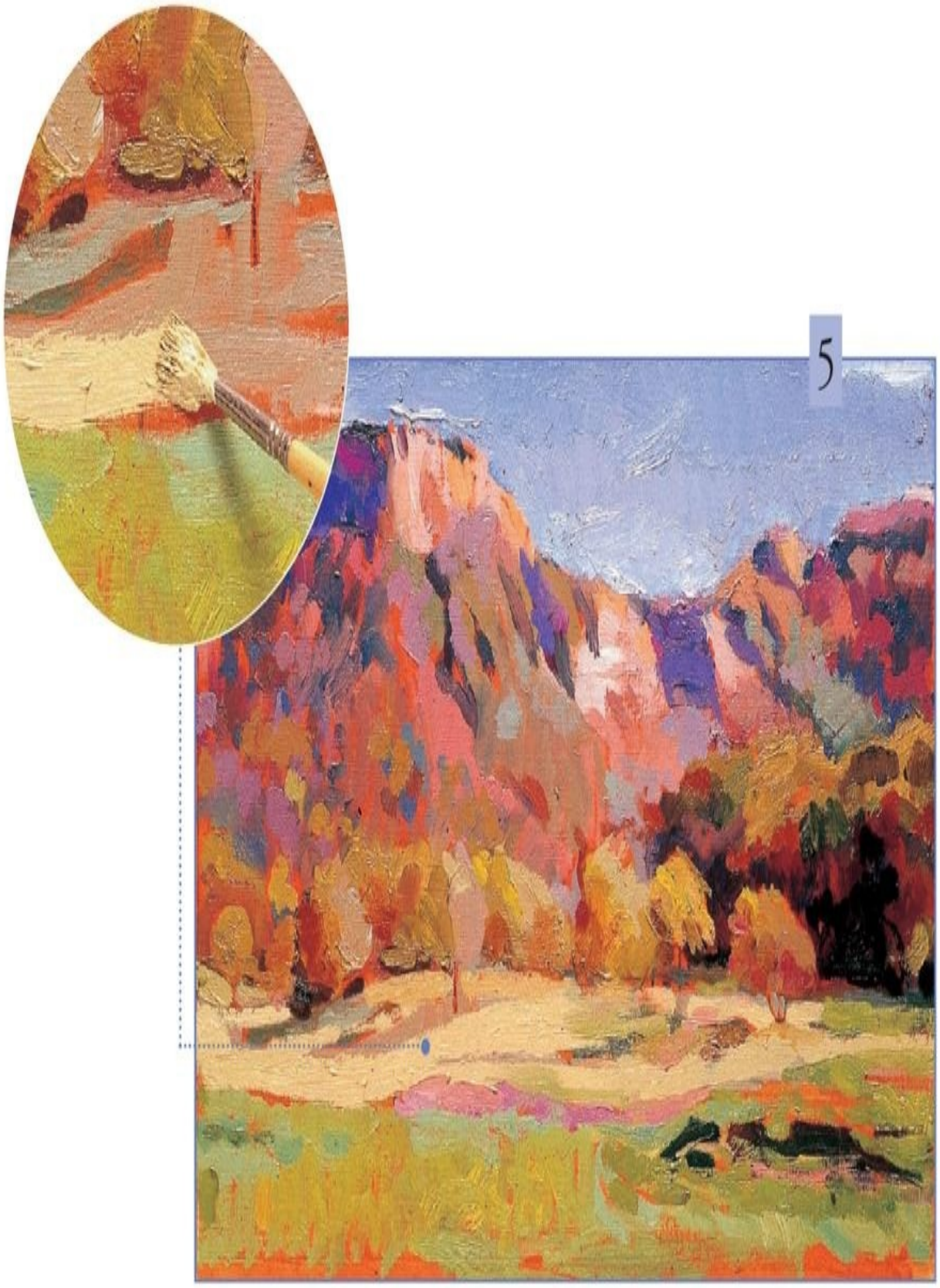
Pintamos los claros y las sombras de las montañas. Los tonos que se plantean son una extensión de los del cielo: una buena variedad de violetas y blancos rotos con ocre o azul. El fondo naranja no lo cubrimos por completo, dejamos pequeños claros que nos ayudan a describir mejor el relieve de las superficies rocosas.

4



Llevamos a cabo el manchado con pintura algo diluida.

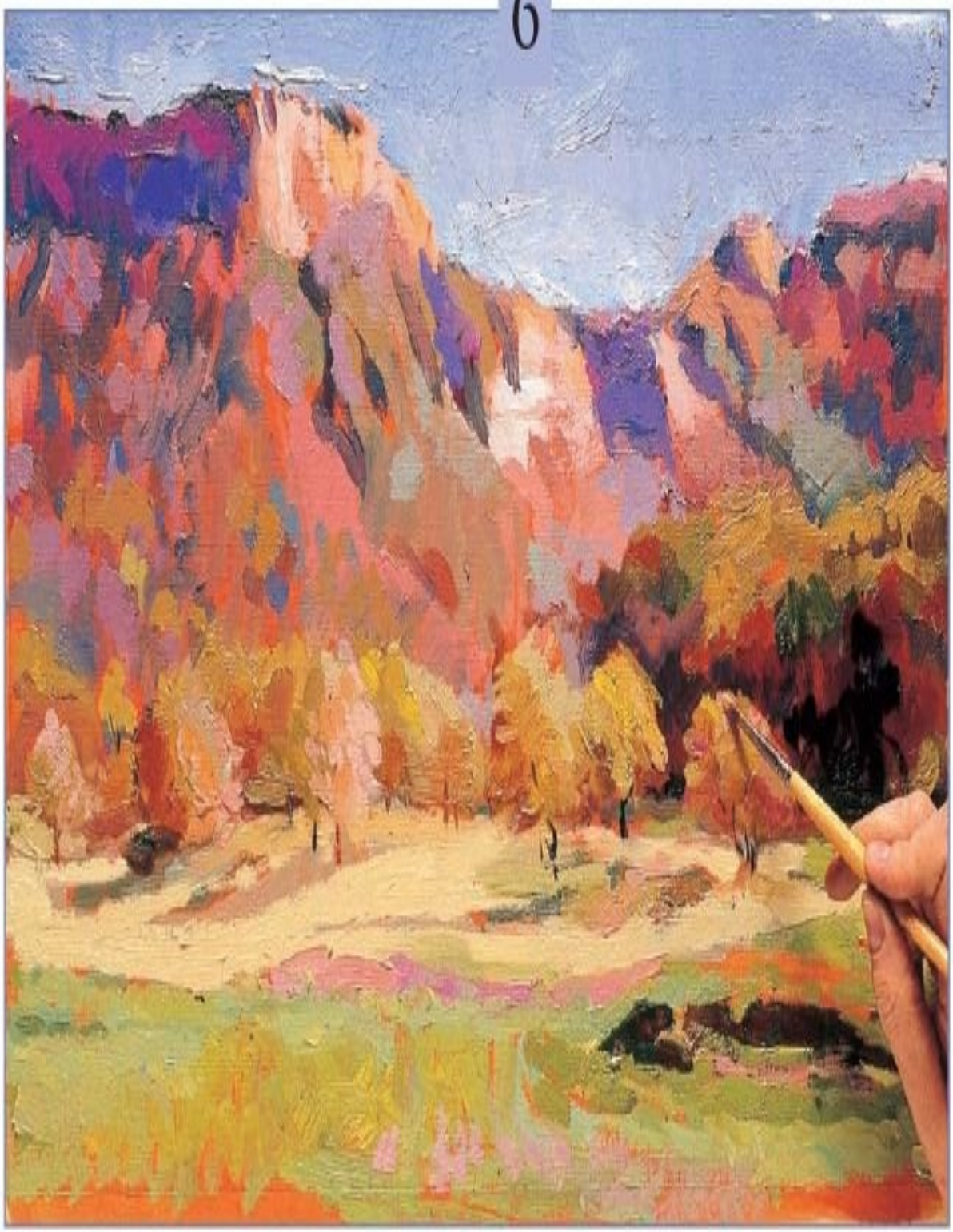
Se trata de cubrir rápidamente la tela con nuevas aportaciones de color imprecisas pero aproximadas. El tratamiento de estas manchas de verdes variados es abocetado y sirve de base para estadios posteriores de la pintura.


5

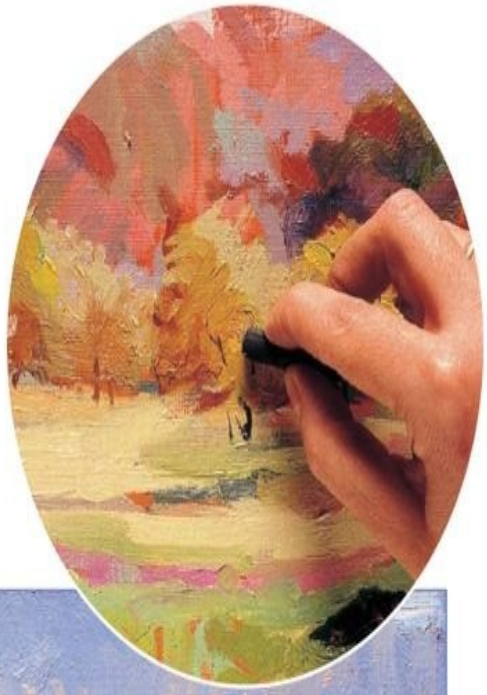
Con pintura más espesa compactamos las manchas y diferenciamos cada término con nuevas aportaciones de color. Así, sobre la parte superior de las montañas aparecen ocres, amarillos y violetas, en la zona intermedia dominan los rosados, mientras que en el término cercano aparecen nuevas variedades de verde.

Pintamos la vegetación con pinceladas más cortas y superpuestas, y resolvemos los prados con aportaciones de color plano y cubriente. Las sombras que proyectan los árboles las trabajamos dejando espacios entre los que vemos el verde agrisado inferior.

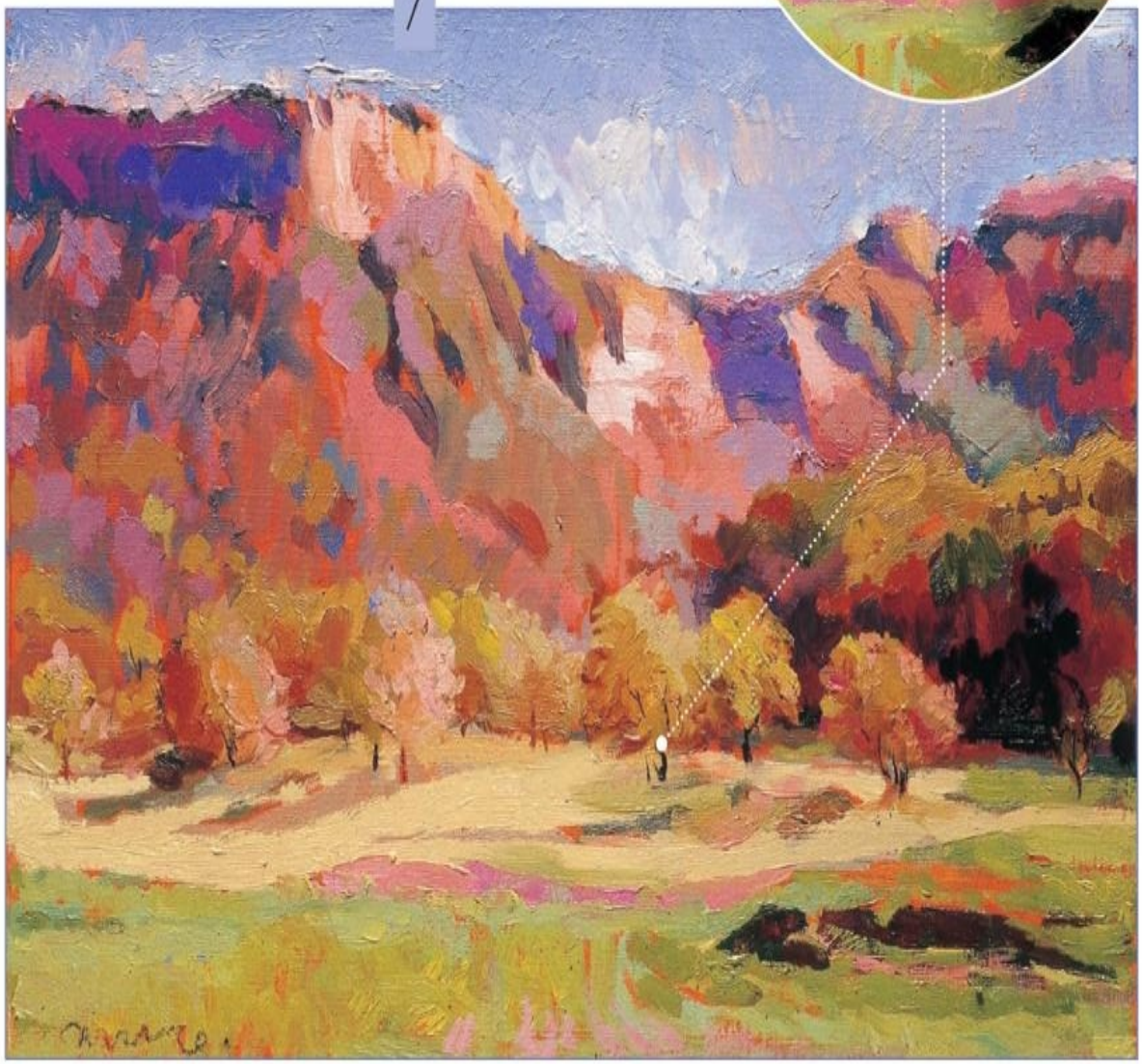
6



La vegetación cercana requiere mayor detalle. Con un pincel redondo fino superponemos pinceladas de color que ayudan a transmitir la textura del follaje. Si prestamos atención veremos que muchos de estos árboles están resueltos con manchas de color yuxtapuestas en forma de degradados tonales.



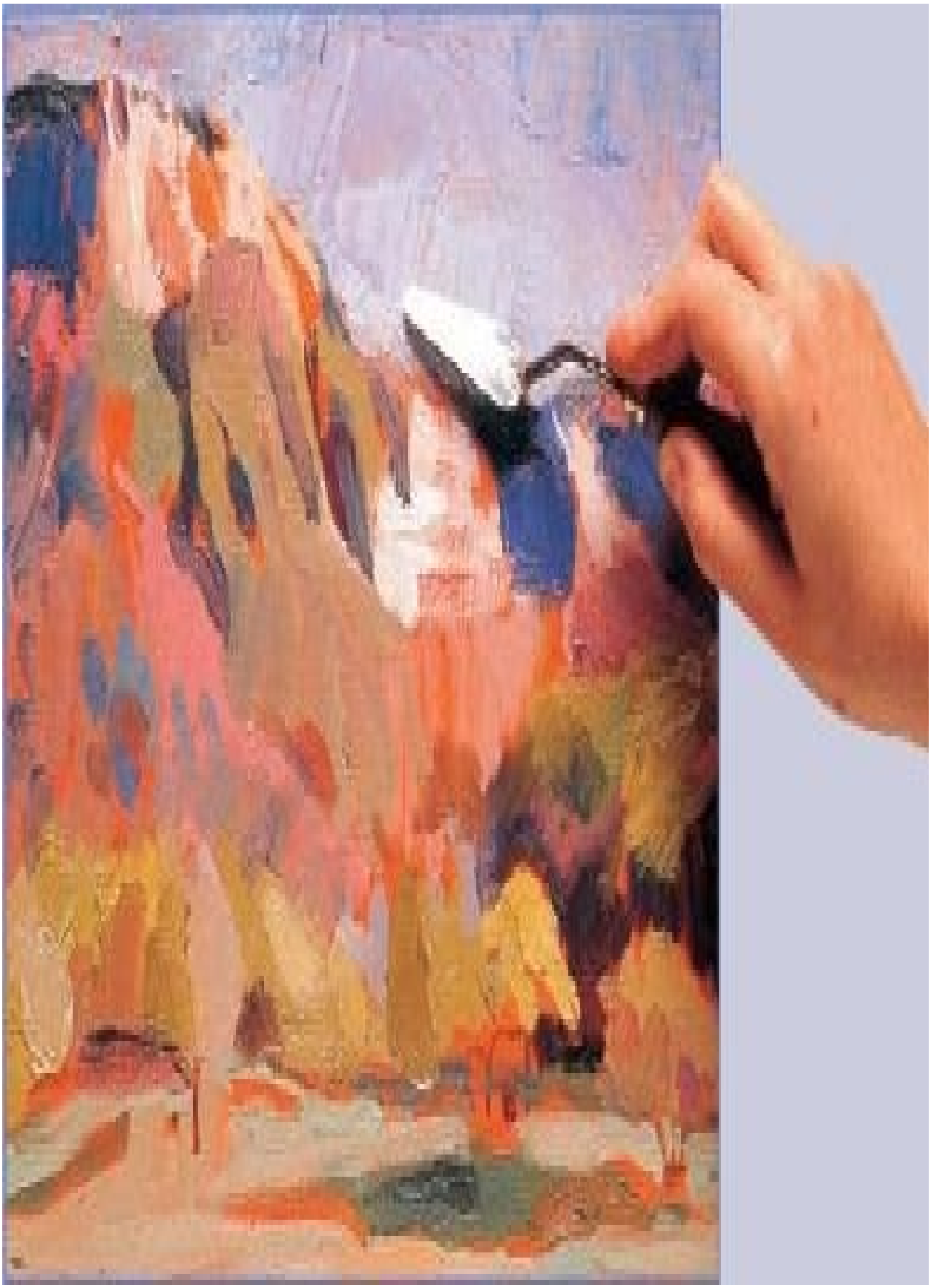
7



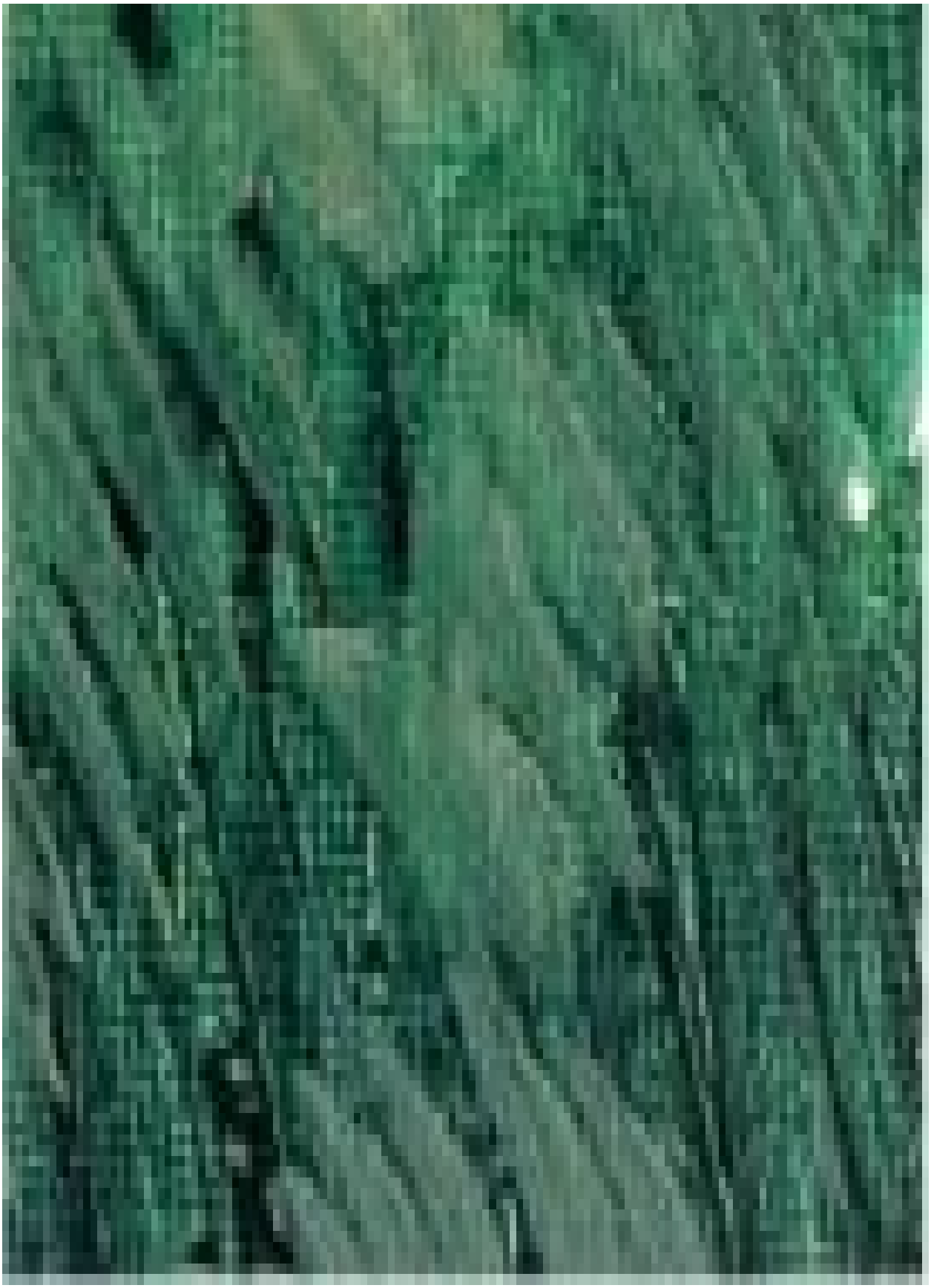
Un cuadro que ofrezca gran variedad de cromatismos y un avanzado grado de acabado debe realizarse con los suficientes procesos de manchado; siempre de lo general a lo particular. No hay que plantear los detalles hasta este último estadio, en que empleamos un pincel fino y cargado de color para dar mayor relieve a la hilera de árboles cercanos.

Las líneas de los troncos de los árboles cercanos no se resuelven con pintura sino dibujando sobre la pintura fresca con una barra de carboncillo.

Consejo



Para eliminar restos de pinceladas en el cielo basta con pasar el lado plano de una espátula para alisar la superficie pictórica.



TEXTURAS del PAISAJE

Es esencial encontrar una manera de expresar la forma correcta y la textura de cada elemento del paisaje con los rasgos suficientes que permitan identificar la especie vegetal en cuestión. Este análisis suele comportar un cierto grado de síntesis. No es sólo una cuestión de color; es también la manera de aplicarlo. Para describir una textura, en cada caso hay que utilizar las técnicas adecuadas y plantearse cuál será su consecuencia.



Para representar un árbol es fundamental que éste adopte una apariencia volumétrica y muestre una clara diferenciación entre zonas claras y oscuras. Las sucesivas pinceladas en diagonal indican la procedencia de la fuente de luz.



Es necesario desarrollar el factor síntesis. Estudiar con detenimiento la forma de cada especie de árbol para que sea reconocible por el espectador. Luego, sintetizamos con pocas pinceladas su forma característica. La dirección de las pinceladas debe ser la misma que apunta el crecimiento de las hojas.



Los árboles de un término medio pueden representarse en forma de masas compactas. El efecto de volumen se describe degradando el verde de un claro a un oscuro. La textura se adivina gracias a la permanencia de algunas pinceladas.



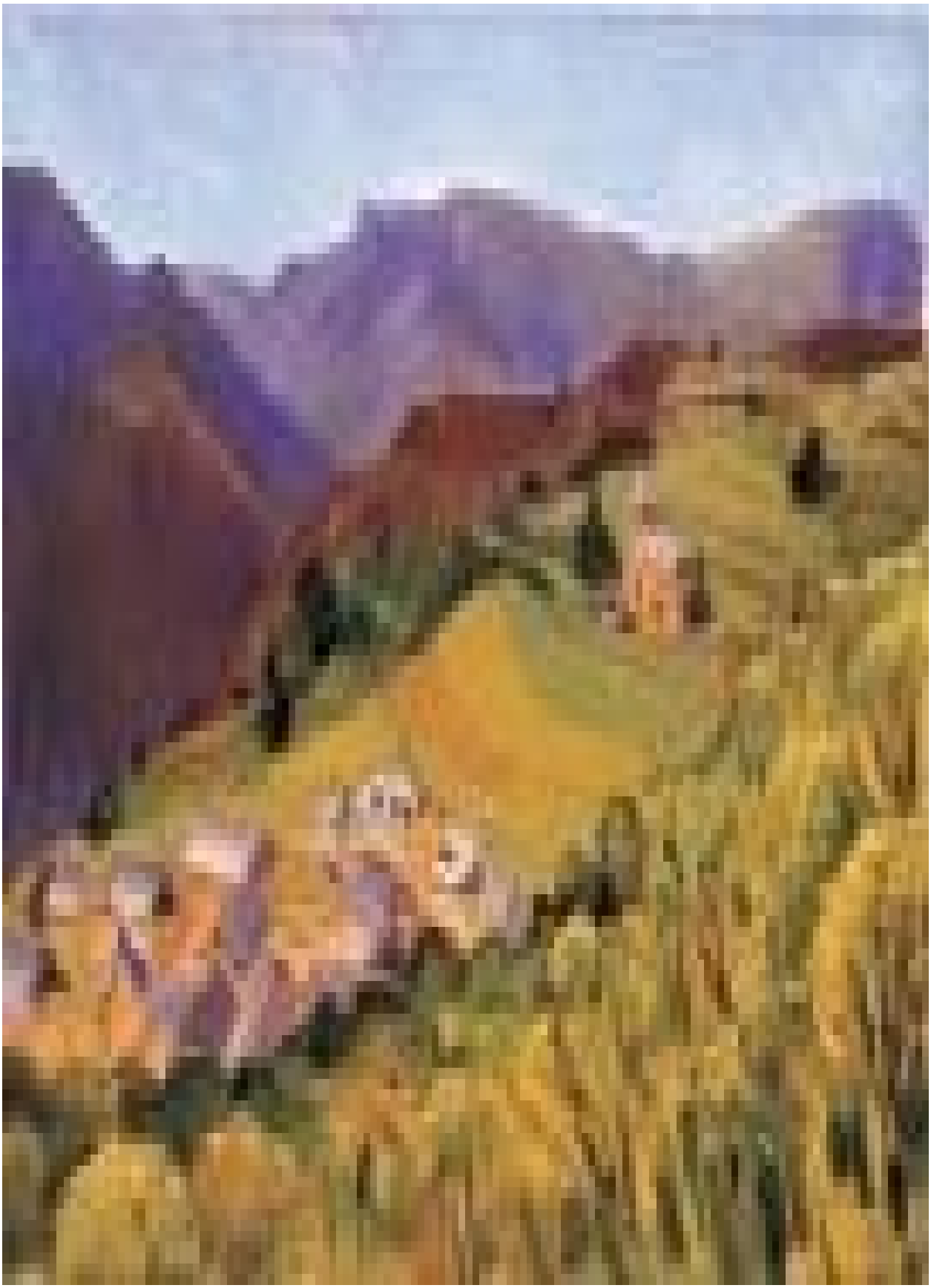
Para pintar una rama bastan unas pinceladas finas con las que resolvemos el tallo y una amalgama de manchas verduscas aparentemente ordenadas que describen el follaje. Es importante dejar claros entre las hojas para que respire el color de fondo.



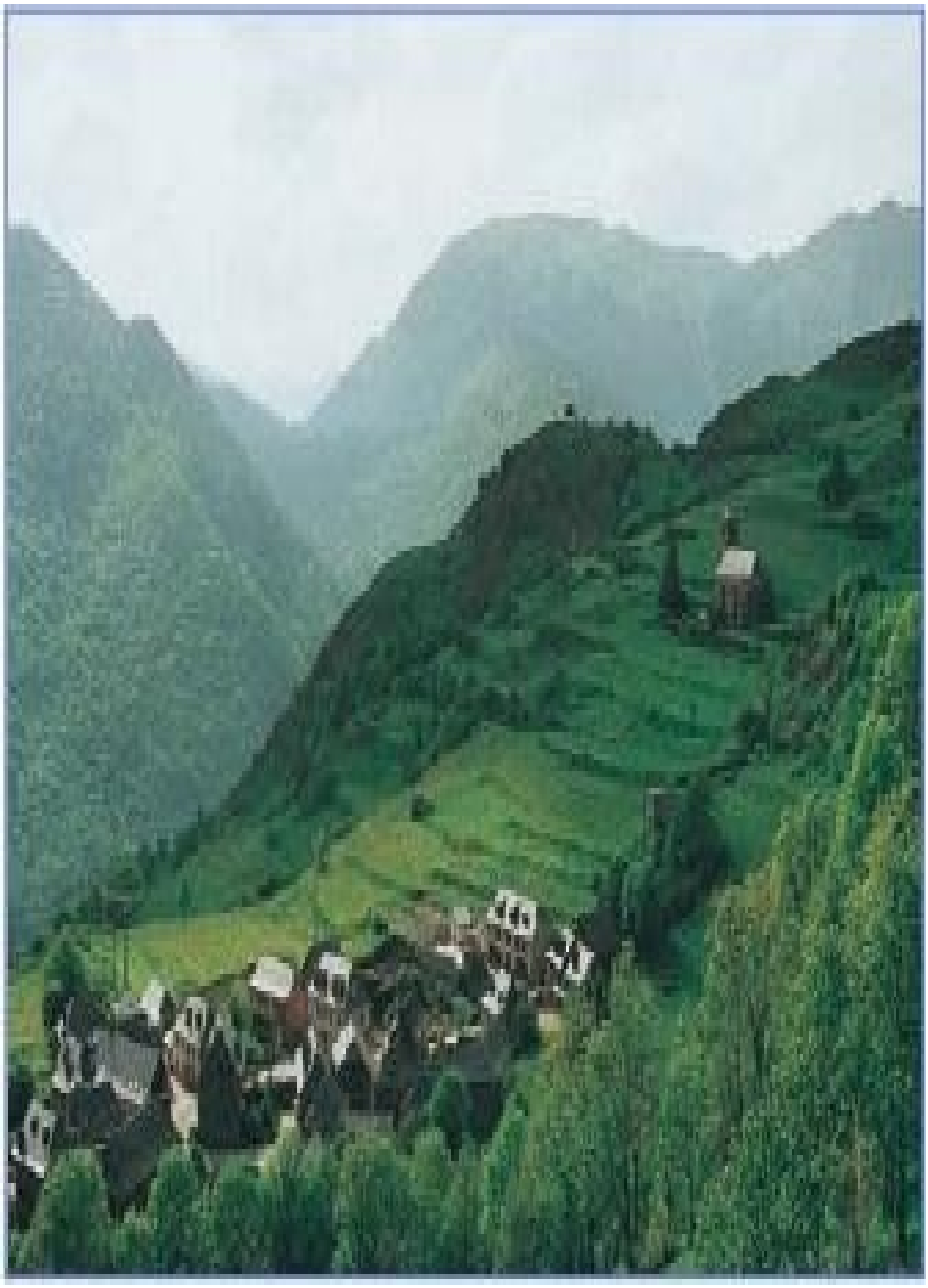
En el ejercicio anterior la vegetación se ha pintado con manchas empastadas de óleo sin excesivos contrastes. La dirección de la pincelada es fundamental para describir el follaje. Para representar el tronco basta con realizar un esgrafiado con la punta de madera del pincel.



La dirección de la pincelada en diagonal es muy recurrente y está en consonancia con la fuente de luz lateral del paisaje. No indica tanto la textura sino la dirección de la luz que baña las hojas. En este apunte, a diferencia del anterior, resolvemos el tronco con trazos de carboncillo.



Superposición de PLANOS: diferenciar los términos



La superposición de planos y formas, como colinas o árboles, crea una ilusión de profundidad, porque el ojo las percibe situadas una detrás de la otra, en planos que se alejan progresivamente del espectador. Los saltos de luminosidad o color contribuyen a crear saltos de distancia y, en consecuencia, a potenciar el efecto de profundidad en el paisaje. Veamos en el siguiente ejercicio cómo trabajar este planteamiento y controlar los colores de cada término. La técnica empleada es el óleo.

1



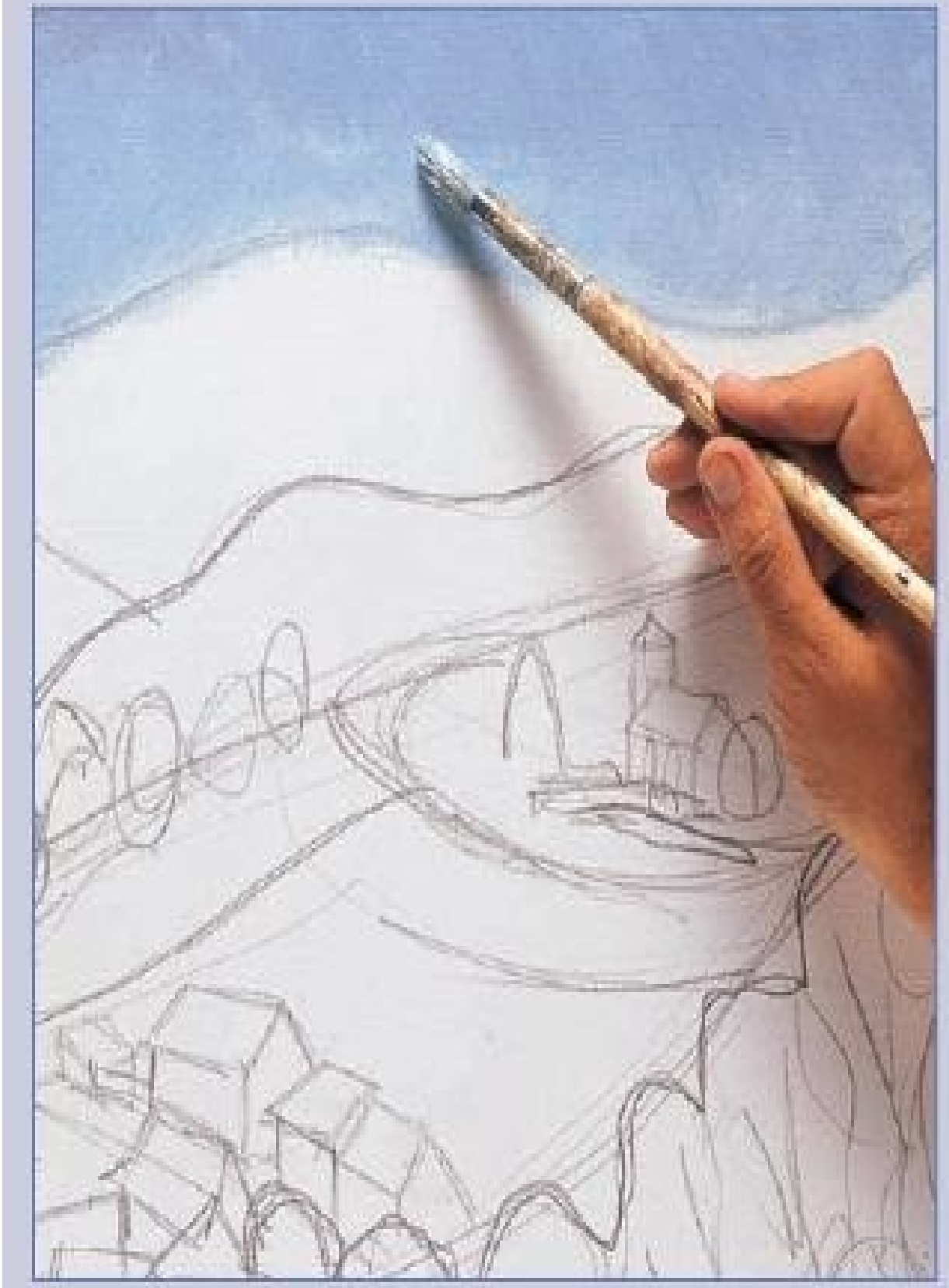
Dedicaremos más tiempo al dibujo, pues el modelo lo requiere. Empezamos trabajando de manera muy esquemática, representando cada término sin detenernos en detalles.

2



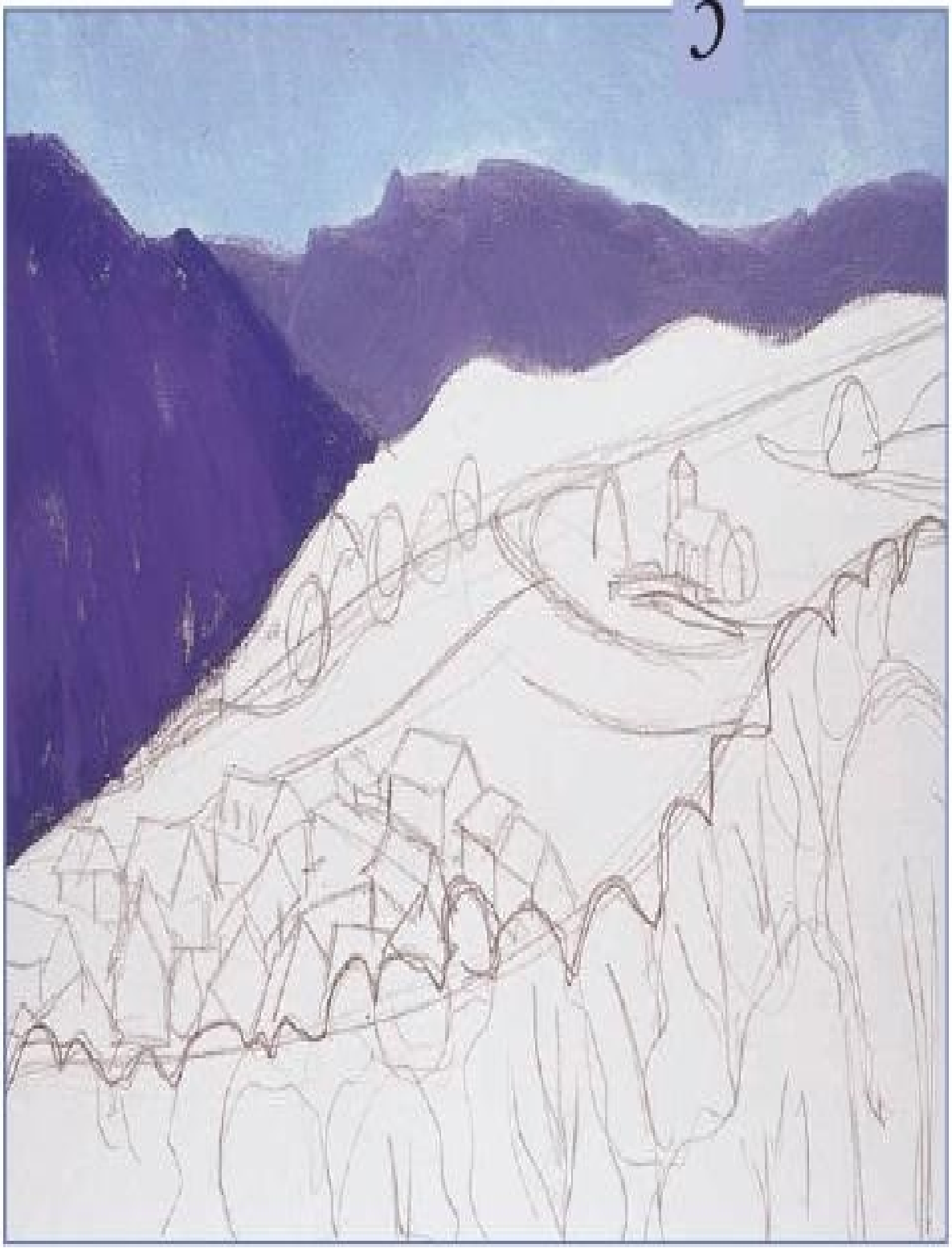
Con la base del esquema anterior situamos los grupos de casas, los árboles del término medio, que representamos con formas circulares y, finalmente, la posición aproximada de cada árbol del primer término.

Consejo



Concluido el dibujo, lo recomendable es empezar a pintar el cielo con un azul degradado.

3

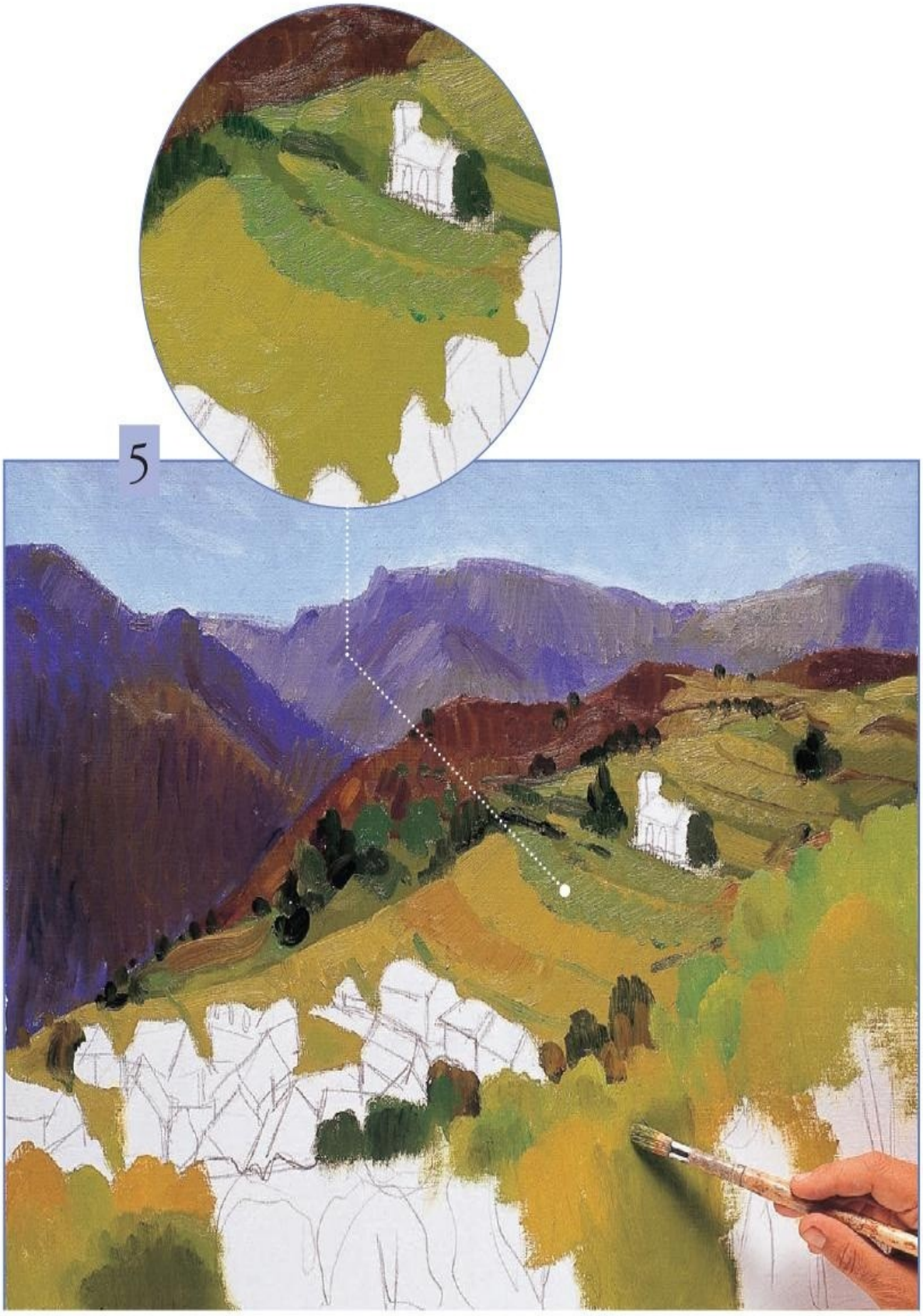


Con colores planos resolvemos los términos más alejados. Utilizamos violetas porque el paisaje tiende a ofrecer estos colores con la distancia. Cuanto más alejadas estén las montañas más claro se vuelve el violeta.


4

Abordamos los términos intermedios con tierra de Siena y verde. Aplicamos los colores muy opacos y planos, es decir, sin gradación alguna. Omitimos los árboles y edificios, dejando el espacio en blanco.

Sobre la base de color violeta todavía húmeda damos relieve a las montañas aplicando violetas más blanqueados en las zonas iluminadas y otros más oscuros o mezclados con verde en las sombreadas.


5

Concluimos los prados del término medio con verdes amplios, claramente diferenciados. Los árboles alejados ofrecen mayor contraste. Pintamos el follaje del grupo de árboles de la parte inferior con manchas que se funden unas con otras.

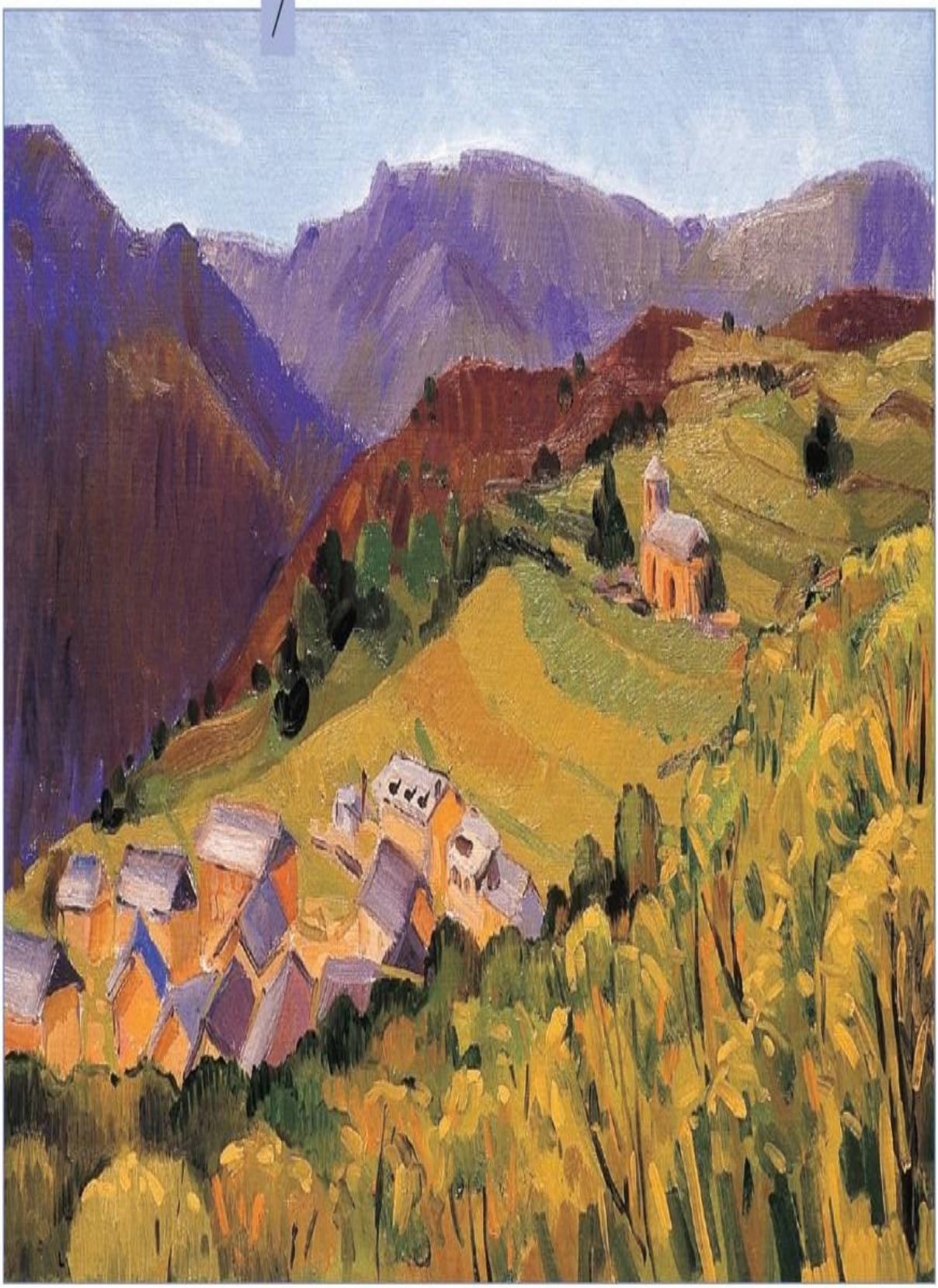
Pintamos los prados con aportaciones planas de diversos verdes de tono medio que ofrecen poco contraste pero describen el terreno.


6

Para diferenciar el verde de los árboles del primer término de los prados del segundo, incorporamos al primer verde una mayor proporción de amarillo y ocre en las mezclas. Cuanto más cálido sea el color mayor sensación de proximidad ofrece.

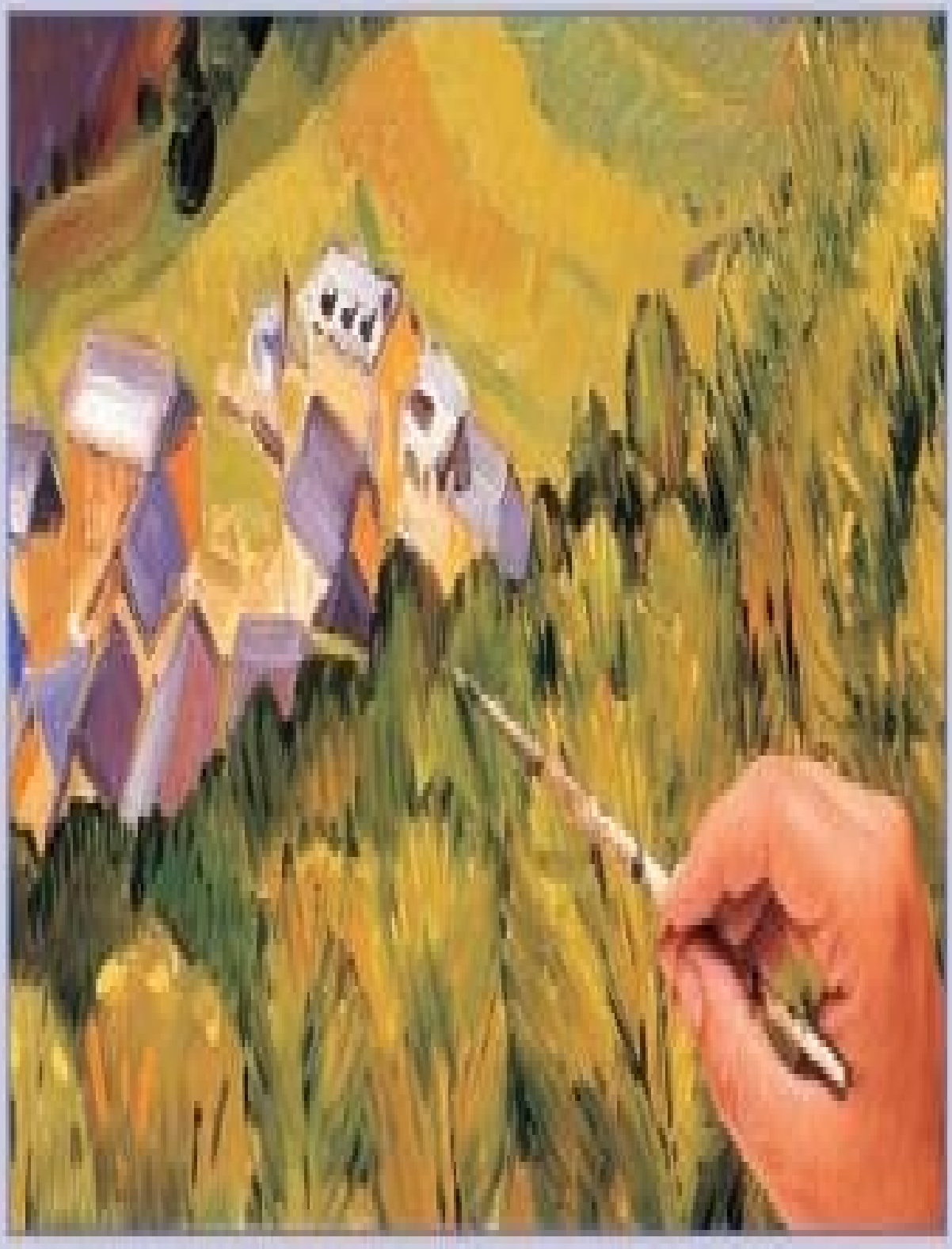
Los edificios del término medio los resolvemos básicamente con el concierto de ocres y violetas. Pintamos cada fachada de un color distinto. Los tejados forman ligeros degradados. El tratamiento es muy sintético.

7

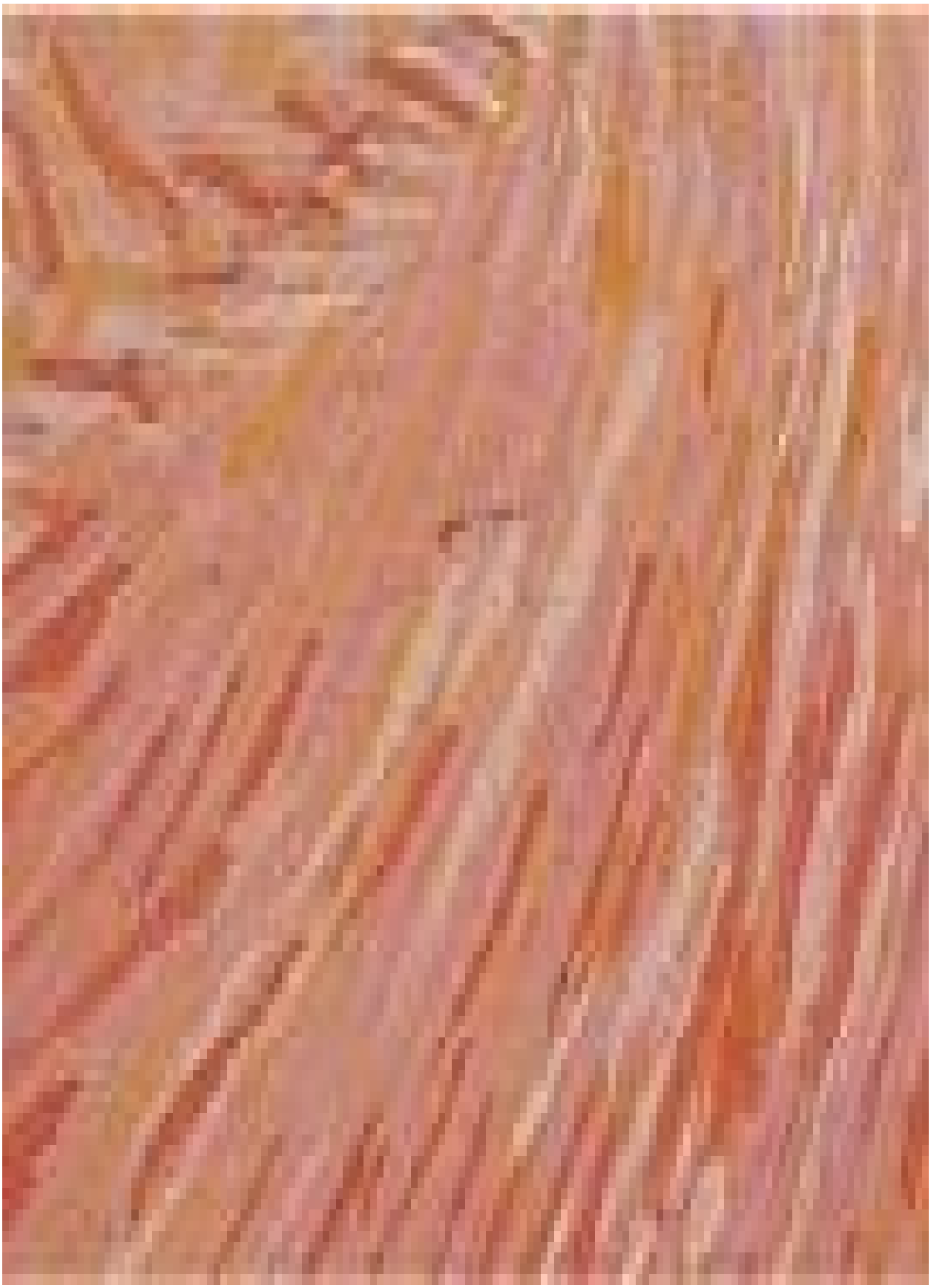


Concluimos aportando más pinceladas en la vegetación del primer término para lograr un mayor efecto de textura. Sobre las manchas verduscas anteriores superponemos pinceladas más breves y empastadas de color ocre y amarillo que deben recrear el efecto de la hojarasca.

Consejo



Si pretendemos un tratamiento más refinado en los árboles cercanos podemos tomar un pincel redondo fino y efectuar pinceladas largas y direccionales.



La DIRECCIÓN de la PINCELADA

Cuando se pinta un paisaje no basta con distribuir los colores adecuados sino que hay que decidir la dirección que seguirá la pincelada en cada caso, para describir mejor el terreno y la textura de las superficies. Existe una norma básica según la cual la pincelada siempre debe seguir la dirección de la superficie que describe. Para entender mejor este concepto tomemos como ejemplo dos paisajes pintados con pinceladas lineales y finas.



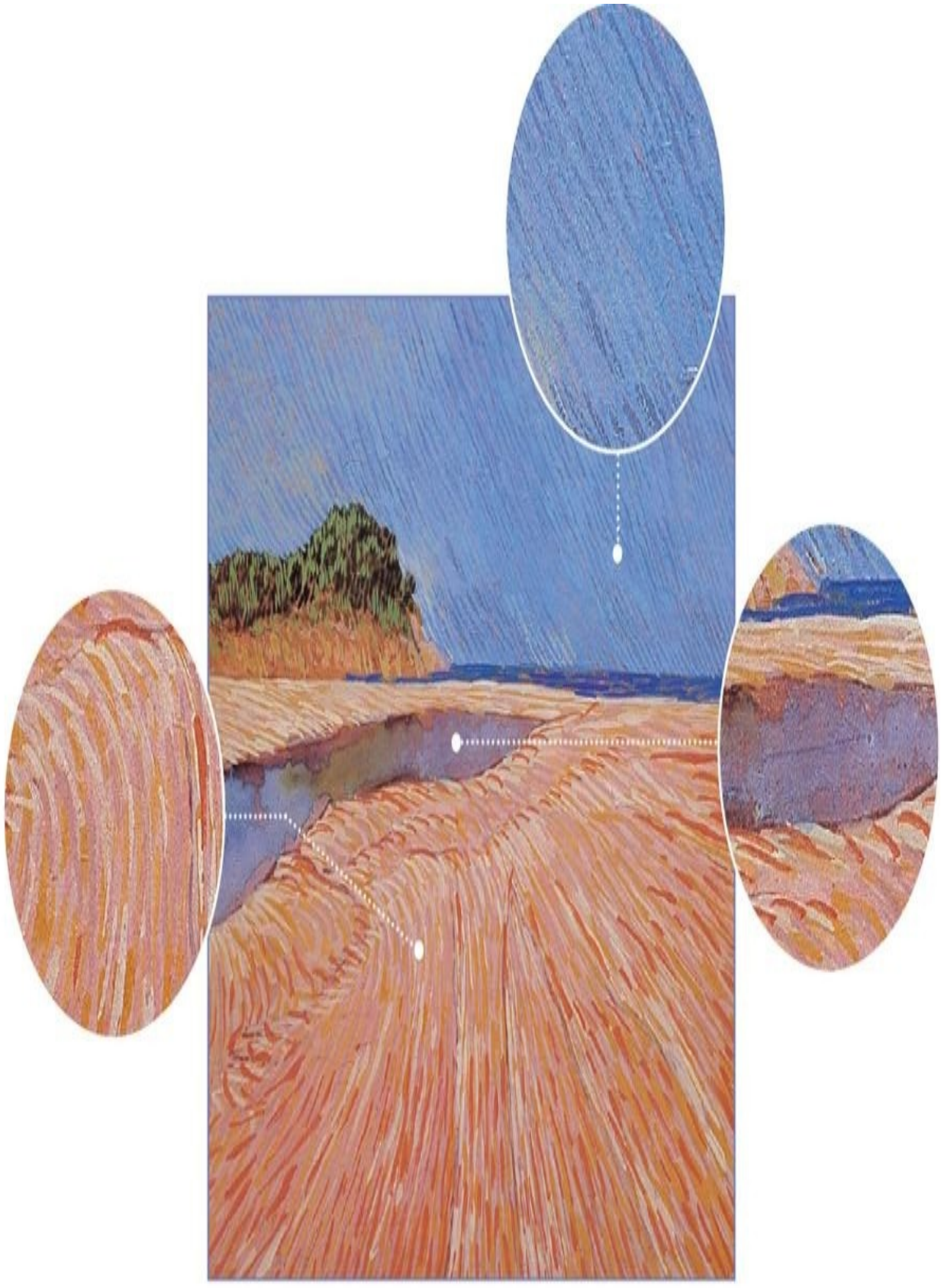
En la vista de esta montaña distinguimos cómo la dirección general de las pinceladas pretende destacar la redondez del montículo.

En el primer término las pinceladas son más marcadas y la dirección, muy evidente, trata de reproducir el terreno cubierto de hierba seca.

En el cielo las pinceladas se muestran voluptuosas y ondulantes, para describir el efecto de las nubes.

La vegetación del último término se pinta con pinceladas curvas y superpuestas. Pretenden transmitir voluptuosidad.

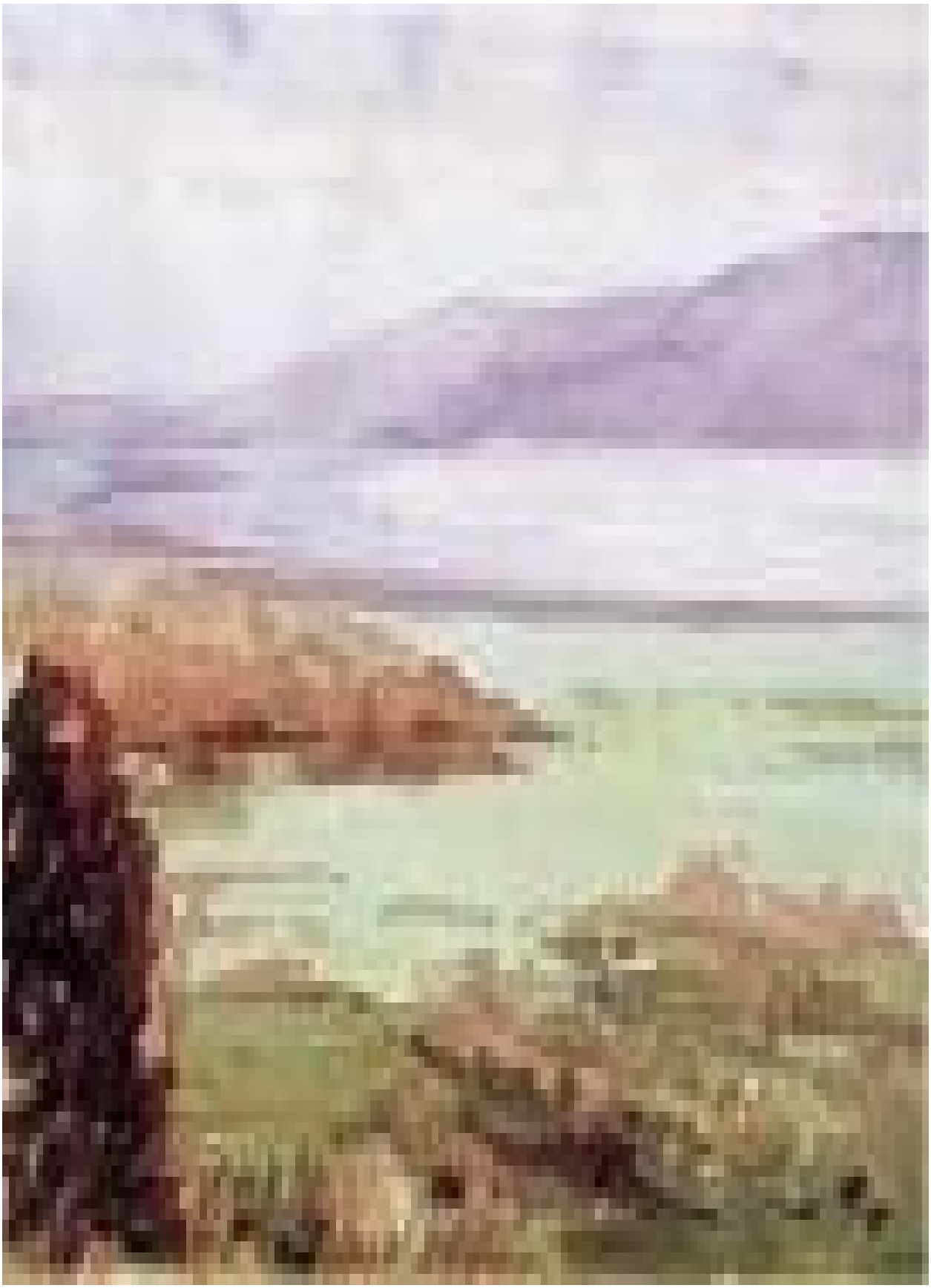
El segundo modelo es la vista de una playa con un pequeño estanque, un peñón al fondo y el cielo liso y despejado.



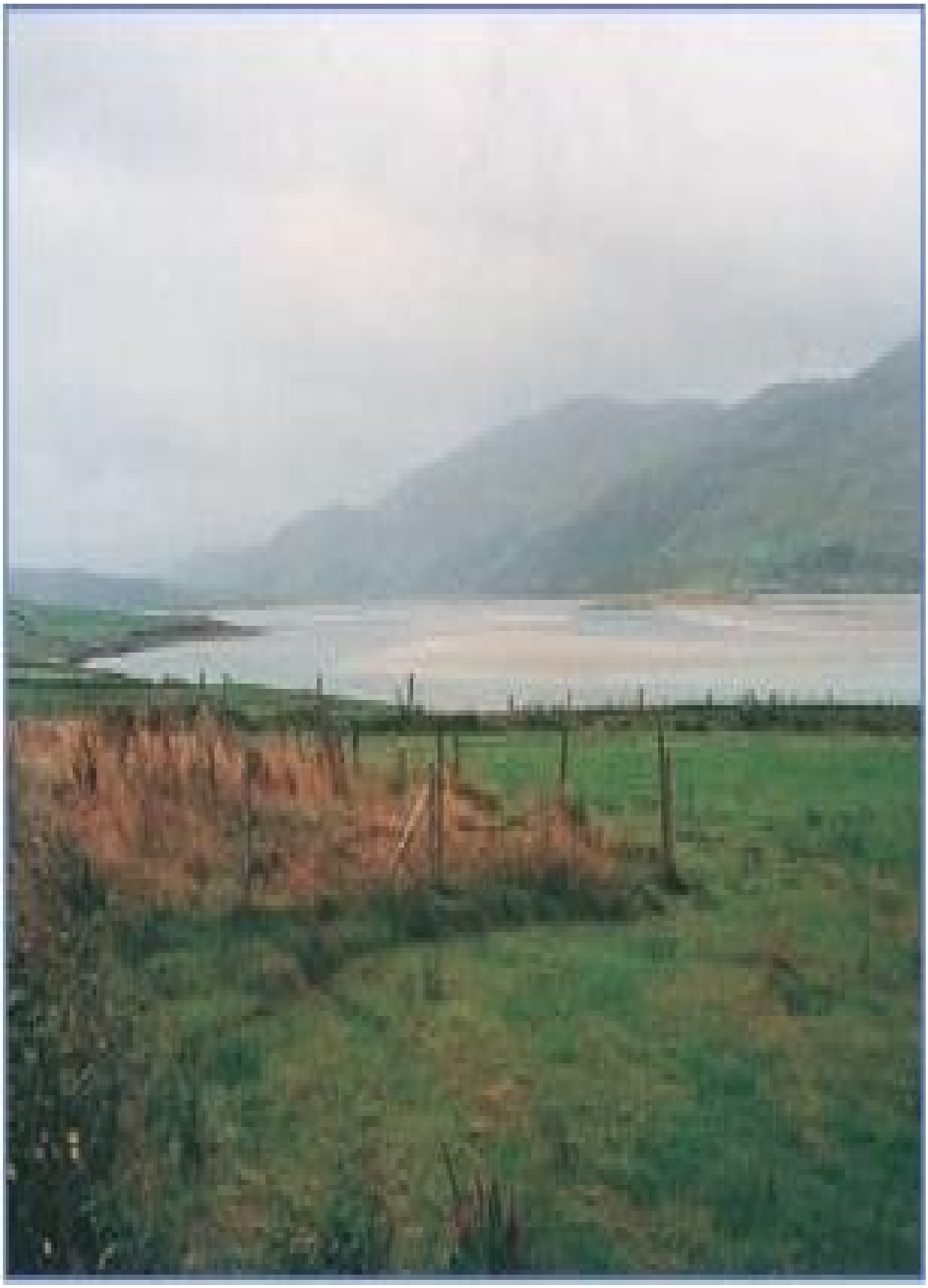
Las pinceladas de la arena describen las ondulaciones del terreno y realzan el efecto de profundidad al dirigirse hacia un mismo punto situado sobre la línea del horizonte.

El cielo liso se construye con una sucesión de líneas diagonales paralelas que pretenden reproducir la dirección de la luz, los haces de luz procedentes del Sol.

Resolvemos el estanque con aguadas. La ausencia de trazo contrasta con la rugosidad de la arena, que nos da a entender que tratamos con superficies diferentes.

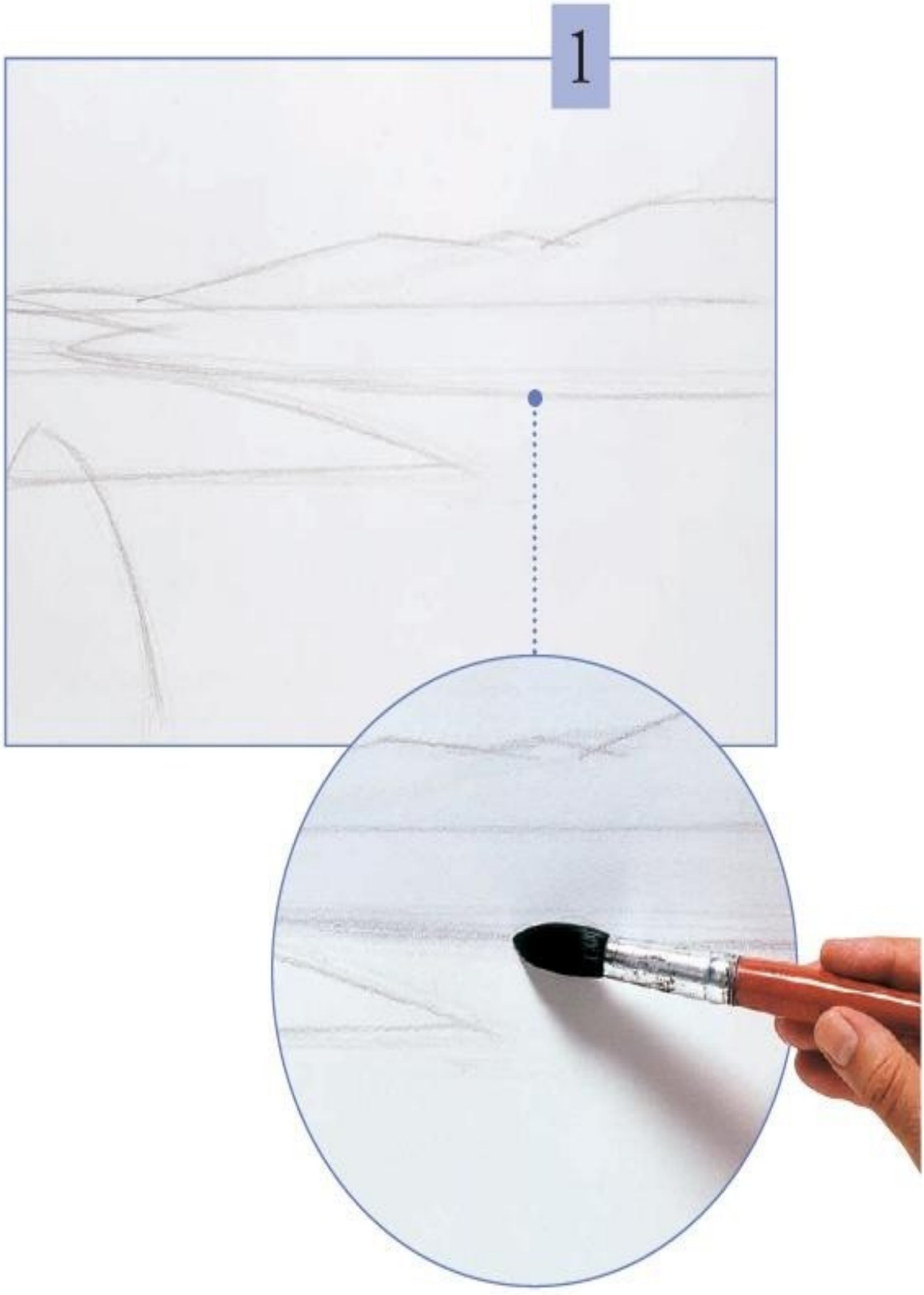


Pintar la DISTANCIA



-

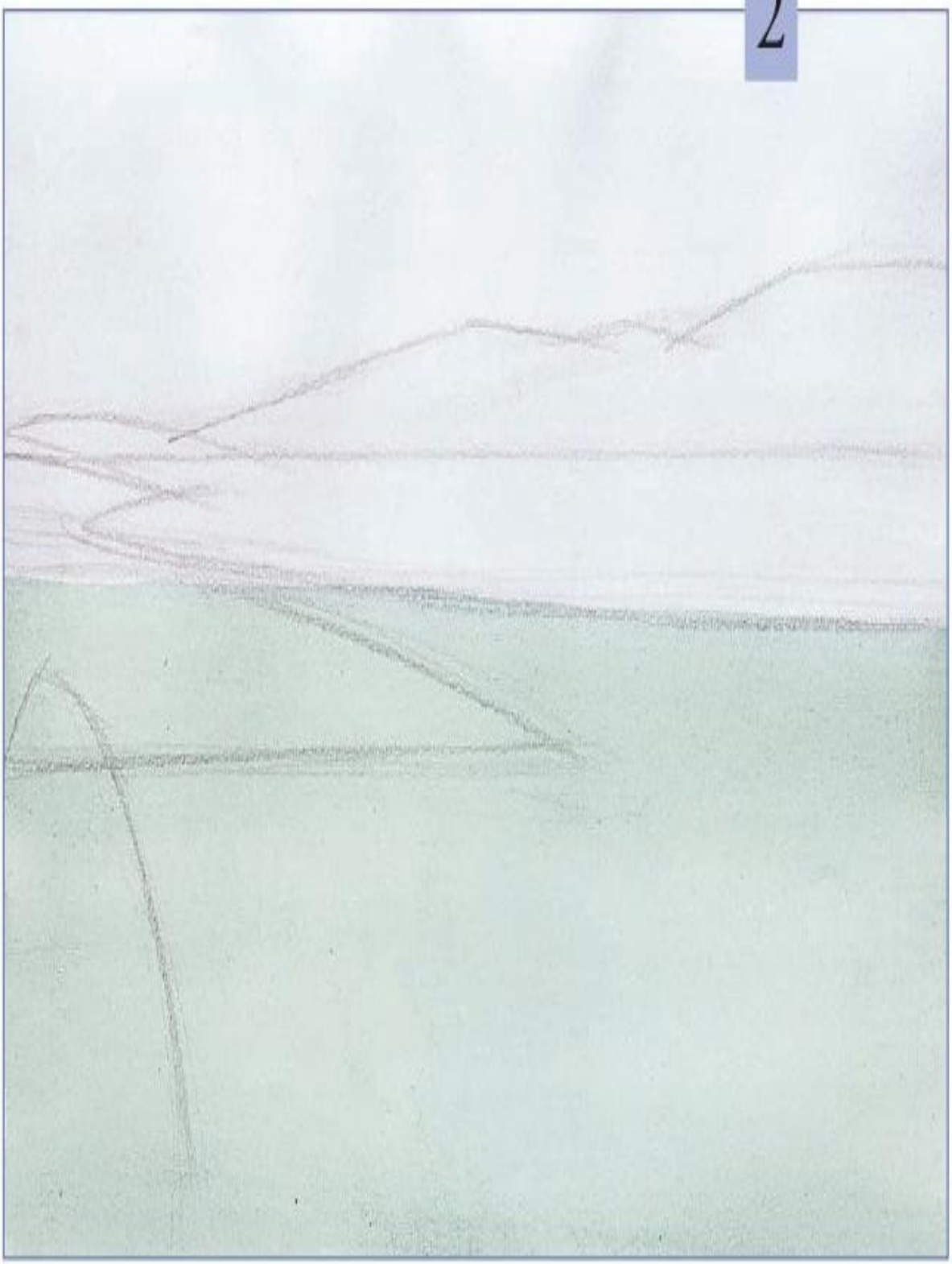
La acuarela es el medio ideal para gradaciones sutiles de tono y color combinadas con una técnica espontánea y directa. Resulta, por consiguiente, muy apropiada para representar condiciones atmosféricas cambiantes y el efecto de lejanía que proporciona un paisaje sometido a la luz mortecina de un día nublado. El efecto de decoloración y desenfocado de los términos lejanos se consigue añadiendo más agua al color. Veamos cómo proceder con acuarela.


1

Realizamos un sencillo dibujo con lápiz. Empezamos dibujando la línea del horizonte, luego el perfil de las montañas y finalizamos con unas cuantas líneas que sitúen los términos sobre el terreno.

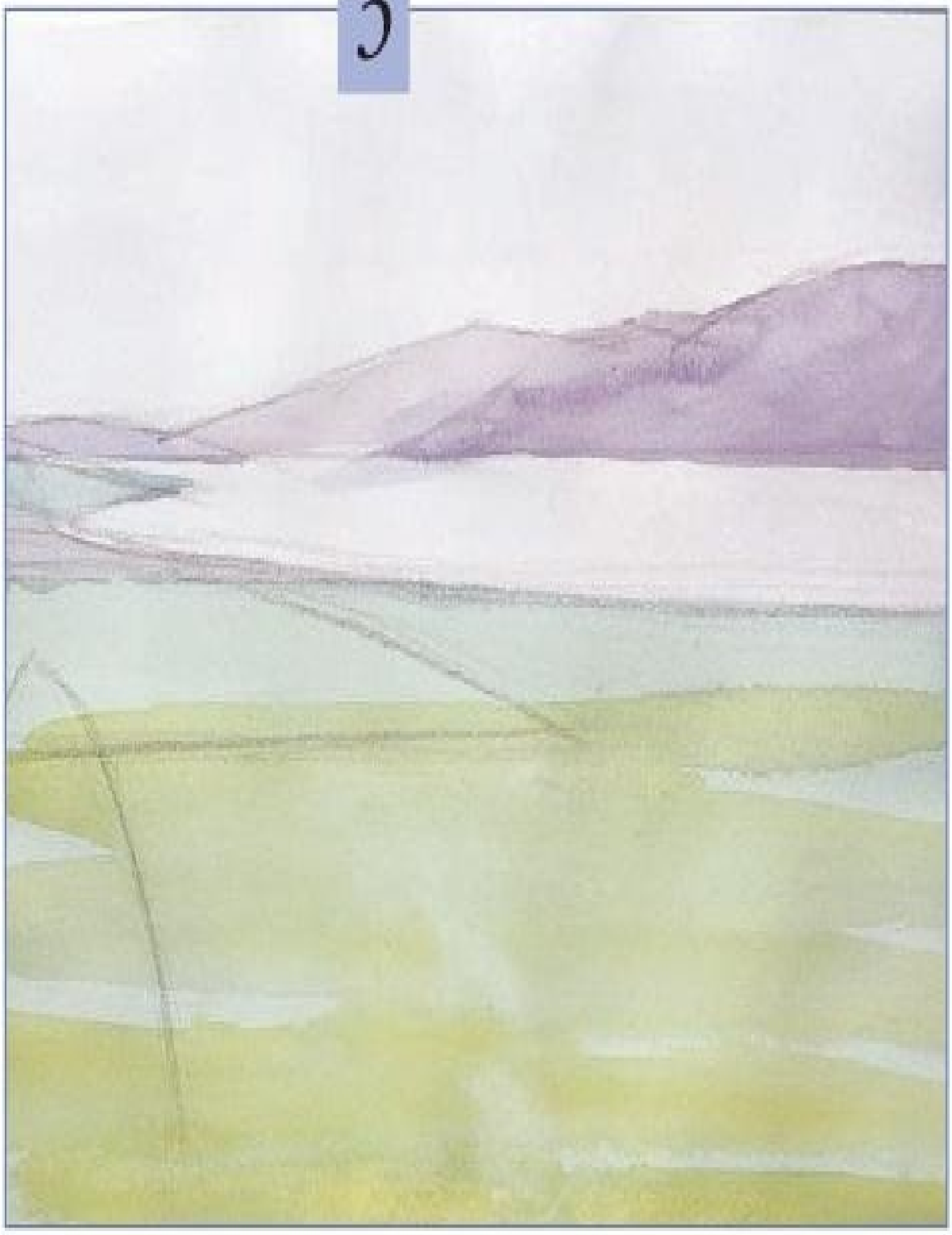
Antes de empezar a pintar humedecemos el papel con agua limpia. La humedad del papel reparte el color de manera muy homogénea.

2



La primera fase consiste en manchar las superficies más amplias del modelo con colores uniformes. Con un verde medio y un pincel suave y capaz de retener mucha agua cubrimos los prados de la parte inferior del cuadro.

3



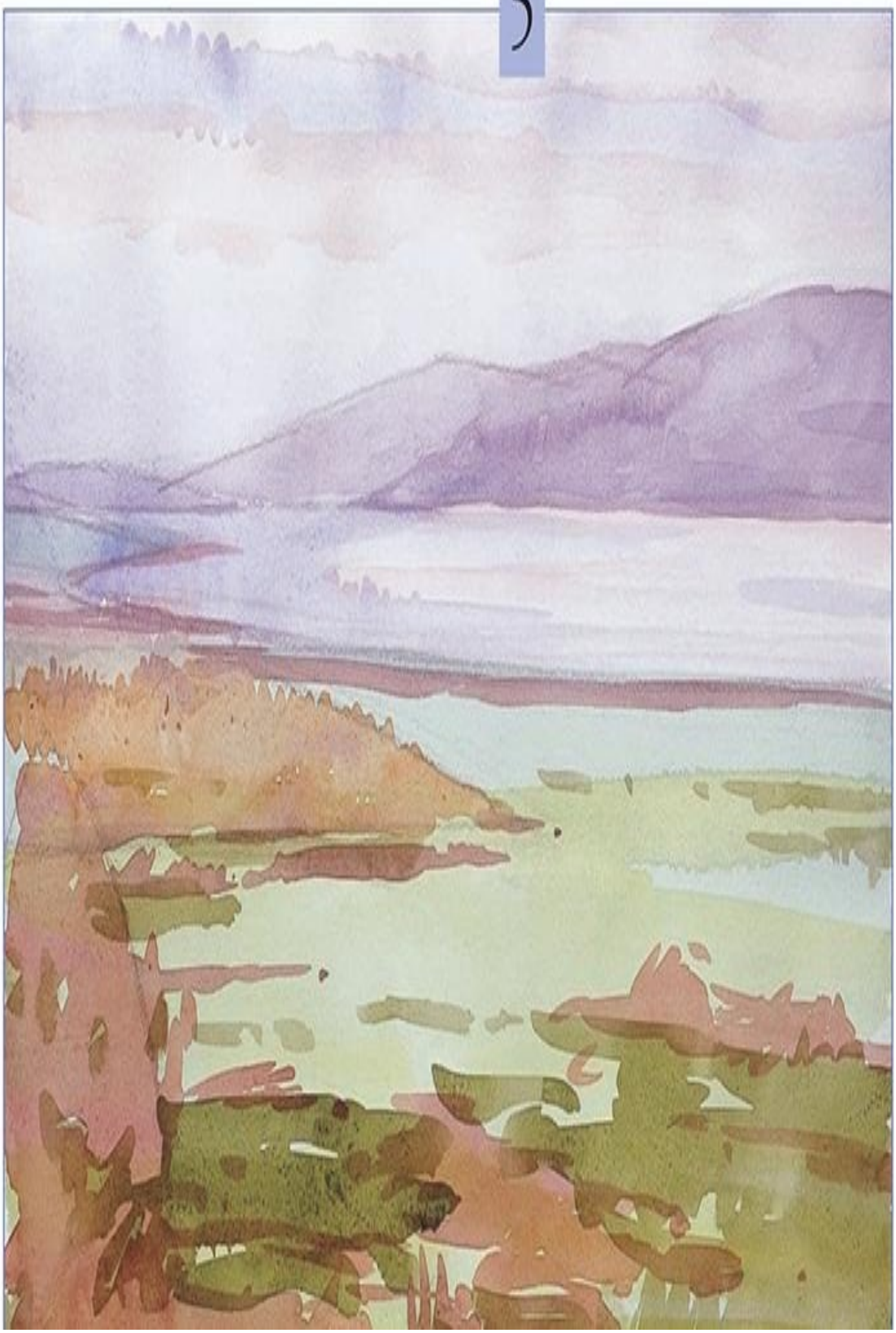
Con violeta pintamos el último término, siendo de un valor más claro las montañas de la izquierda, más alejadas del espectador. El cielo es sólo una zona tenuemente manchada con los mismos colores con que hemos cubierto las montañas, aunque muy diluidos en agua.


4

El agua del lago actúa como un espejo, por esta razón presentará el mismo color del cielo. Para subrayar sus límites repasamos el entorno de la orilla con pinceladas violeta de tono medio.

Sobre el cielo añadimos una aguada violácea transparente que insinúa la presencia de nubes. Cuando está seco el manto verde de la parte inferior del cuadro superponemos manchas irregulares de color ocre y pardo que sitúan las formas principales de la vegetación.

5



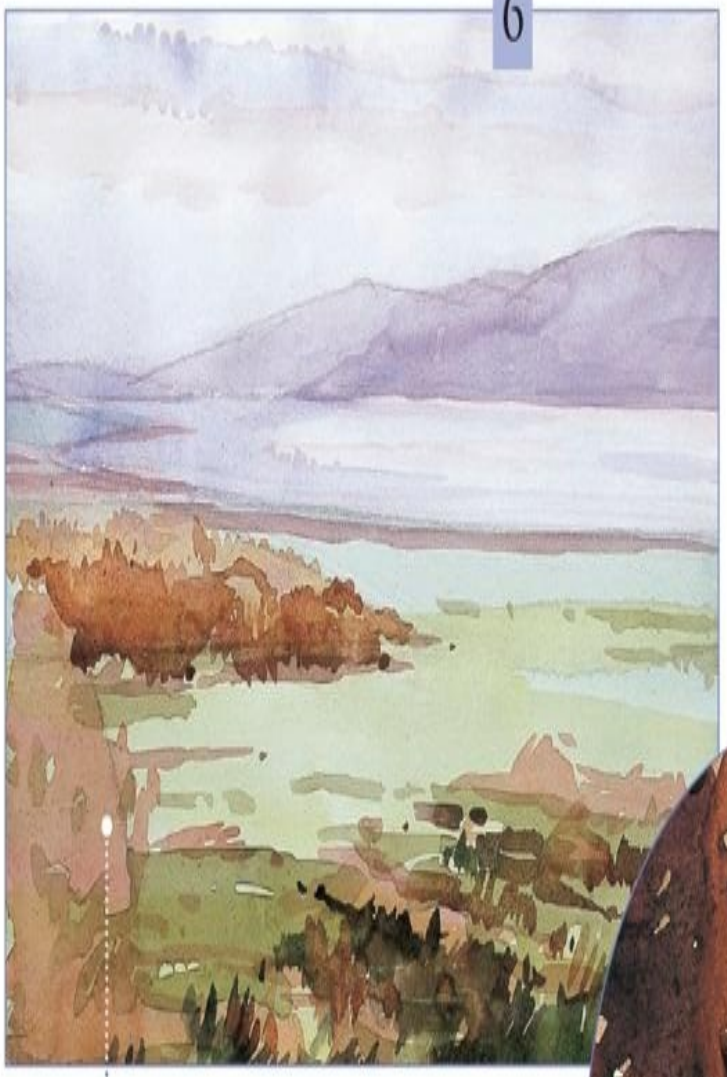
Para añadir una nueva capa de color debemos dejar que las aguadas anteriores estén completamente secas. Damos amplias pinceladas horizontales de un verde algo quebrado con una punta de tierra de sombra natural sobre el verde del terreno para preparar la base de color del primer término.

Consejo



Con acuarela, pintar con pocos colores no significa que la obra presente una gama cromática limitada. Todo lo contrario, se obtienen multitud de colores secundarios y matices al superponer unas veladuras sobre otras.

6

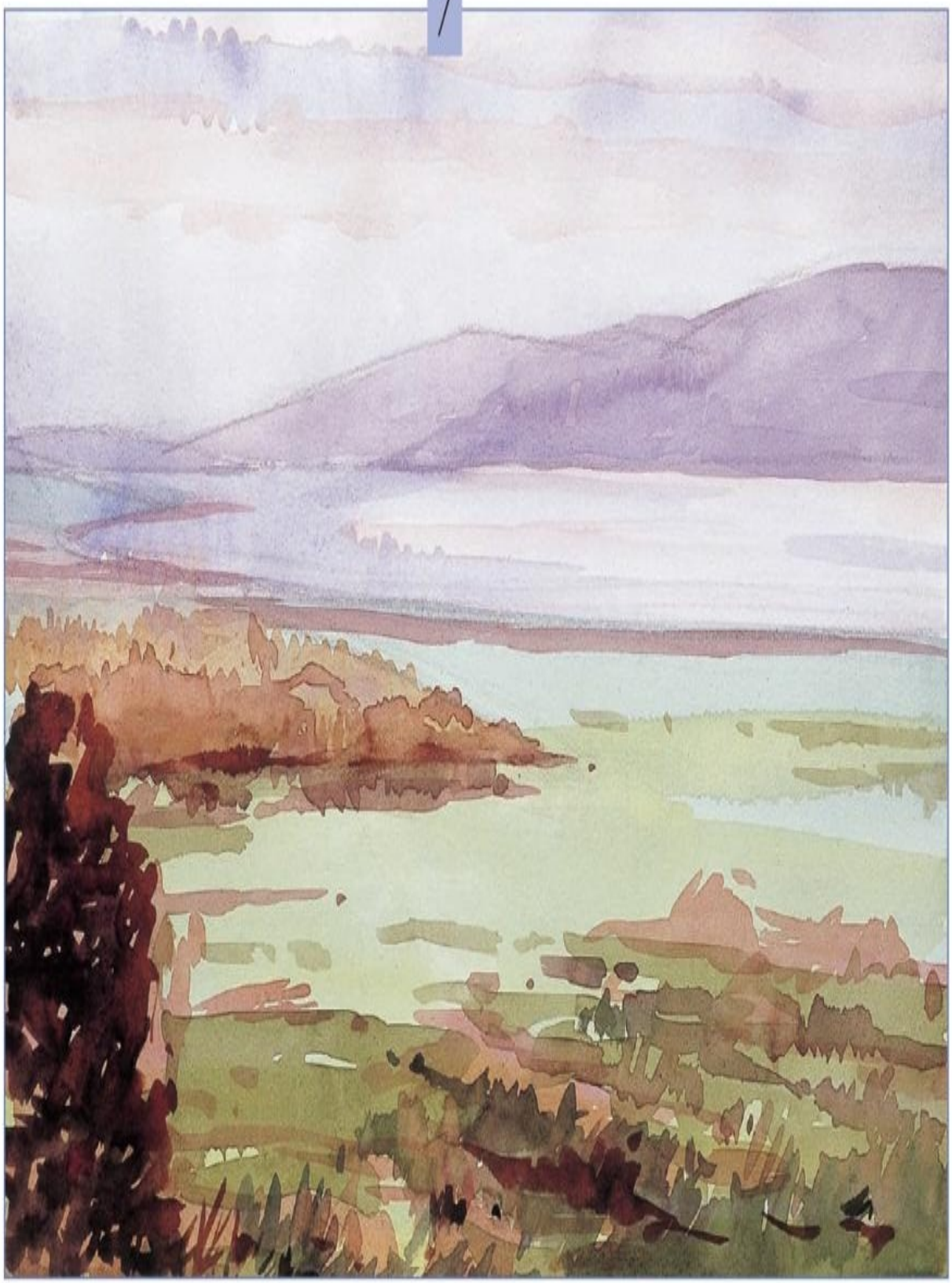




Acabamos de esbozar el efecto de la hierba con pequeñas pinceladas que mezclan el color verde, un tierra de sombra tostada y un poco de Siena. Con este último color añadimos mayor intensidad al grupo de vegetación del término medio.

A medida que el pincel desciende por la superficie del papel éste debe mostrarse menos diluido, más cargado de color, si queremos conseguir el efecto final de profundidad debido a la decoloración de los términos.

7



El contraste que resta aumenta la definición de la vegetación del primer término. Actuamos con pinceladas irregulares de color sepia que recrean la textura del follaje, dejando pequeños claros por donde respira el color subyacente. Cuanto más contrastado esté el primer término mayor será el efecto de distancia creado por los términos decolorados del fondo.

CONSIDERACIONES sobre el EFECTO COULISSE

El efecto coulisse, es decir, trabajar con bandas de color claramente diferenciadas, es un efecto sencillo que nos permite dar profundidad a un paisaje, delante de otros métodos más complejos como pintar atmósfera interpuesta y proyectar las líneas perspectivas. A pesar de su sencillez hay varios aspectos que todo principiante debe tener en cuenta y que exponemos en este apartado a modo de bloc de notas.



El efecto coulisse es una forma muy sencilla de sugerir la profundidad al superponer franjas de color plano. Es muy importante el orden de los colores: cálidos en los términos cercanos y fríos en los lejanos, así como una convincente ordenación formando una escala tonal.



Si fundimos las diferentes franjas de color formando un degradado también conseguimos realzar el efecto de profundidad, aunque a diferencia del caso anterior perdemos la distinción de cada término en favor de una representación más sugerente.



Si pretendemos representar distintos términos en un paisaje debemos propiciar una clara diferenciación entre ellos; esto lo logramos con el cambio de colores. Si pintamos de manera naturalista, estos cambios de tono deben ser poco contrastados.



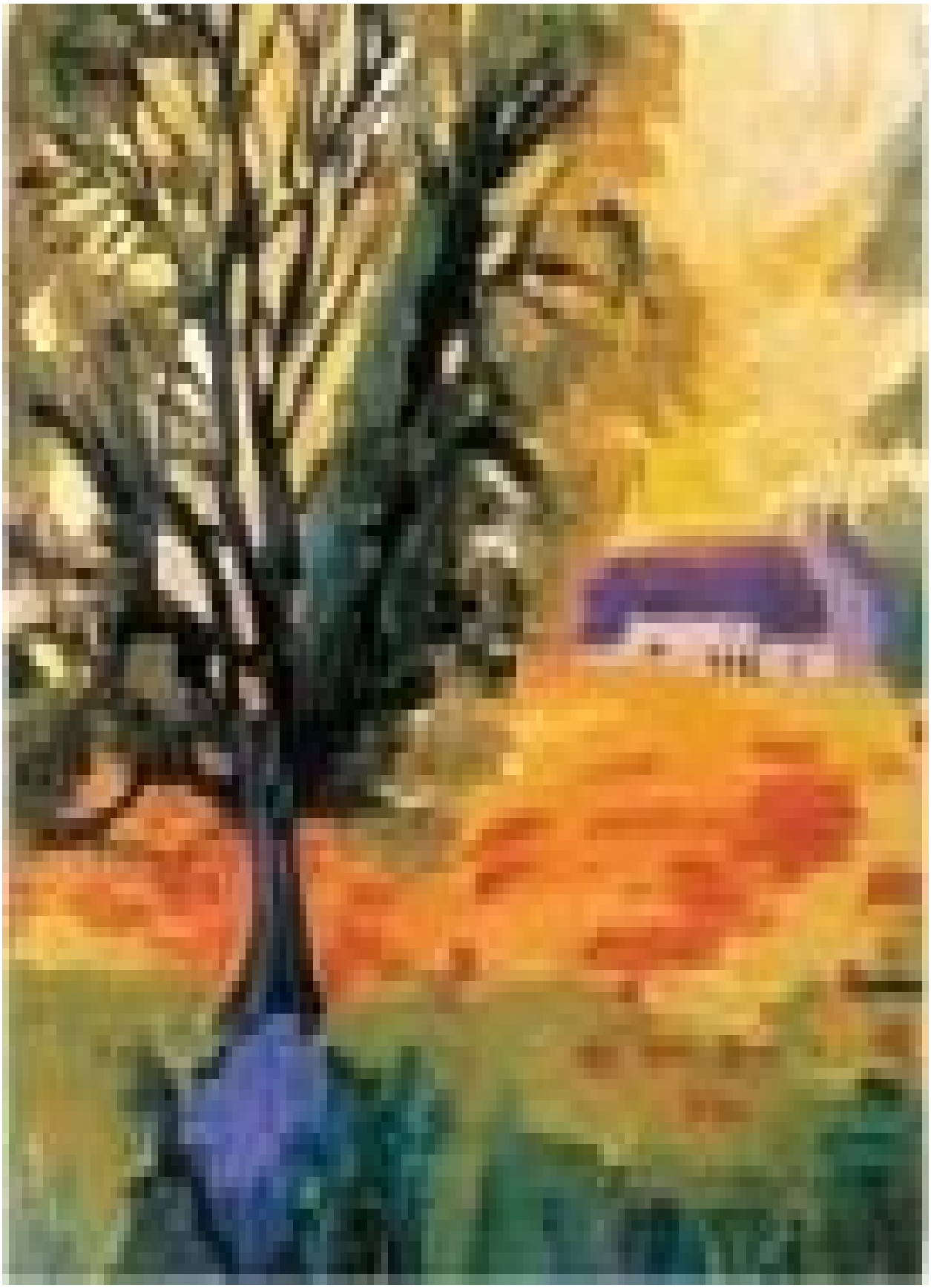
Cada término del paisaje requiere un grado de resolución diferente. El primer término puede mostrarse con mayores contrastes y ofrecer texturas, detalles o esgrafiados. En el término medio el tratamiento es más generalizado, mientras que en el último todo se reduce a amplias manchas monocromas.



Si vamos a representar la superposición de términos que ofrecen el mismo color, para diferenciarlos podemos recurrir al falso contraste, es decir, podemos añadir verdes más oscuro en forma de degradado a fin de distinguir claramente cada banda de color.



Cuando los términos se encuentran claramente diferenciados por el color, podemos introducir efectos expresivos, como permitir una pincelada empastada o estriada en el primer y último términos. Ésta siempre debe seguir la dirección del volumen de la superficie que representa.

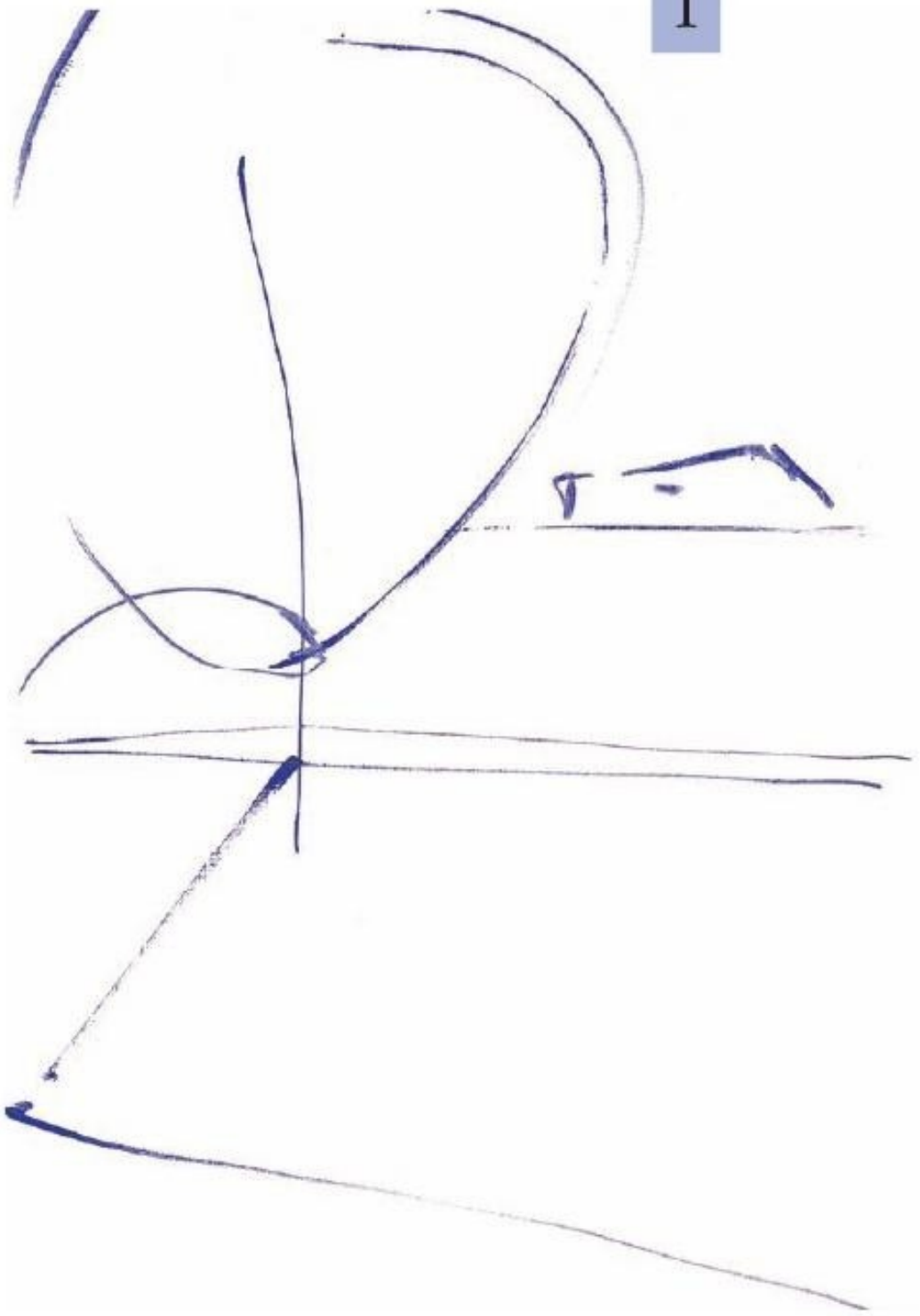


Un paisaje SOLEADO



Si pretendemos que un paisaje parezca soleado debemos exagerar los contrastes entre las partes iluminadas y las sombreadas, cuanto más oscura parezca la sombra tanto más intensa parecerá la luz directa del sol que baña el paisaje. Además de provocar contrastes de intensidad también habrá que trabajar los contrastes de gama: los colores cálidos deberán estar presentes en la zona soleada del paisaje y los fríos entre las sombras. Colores que apenas quebraremos, es decir, que mantendremos puros y saturados para conseguir una mayor expresividad.

1



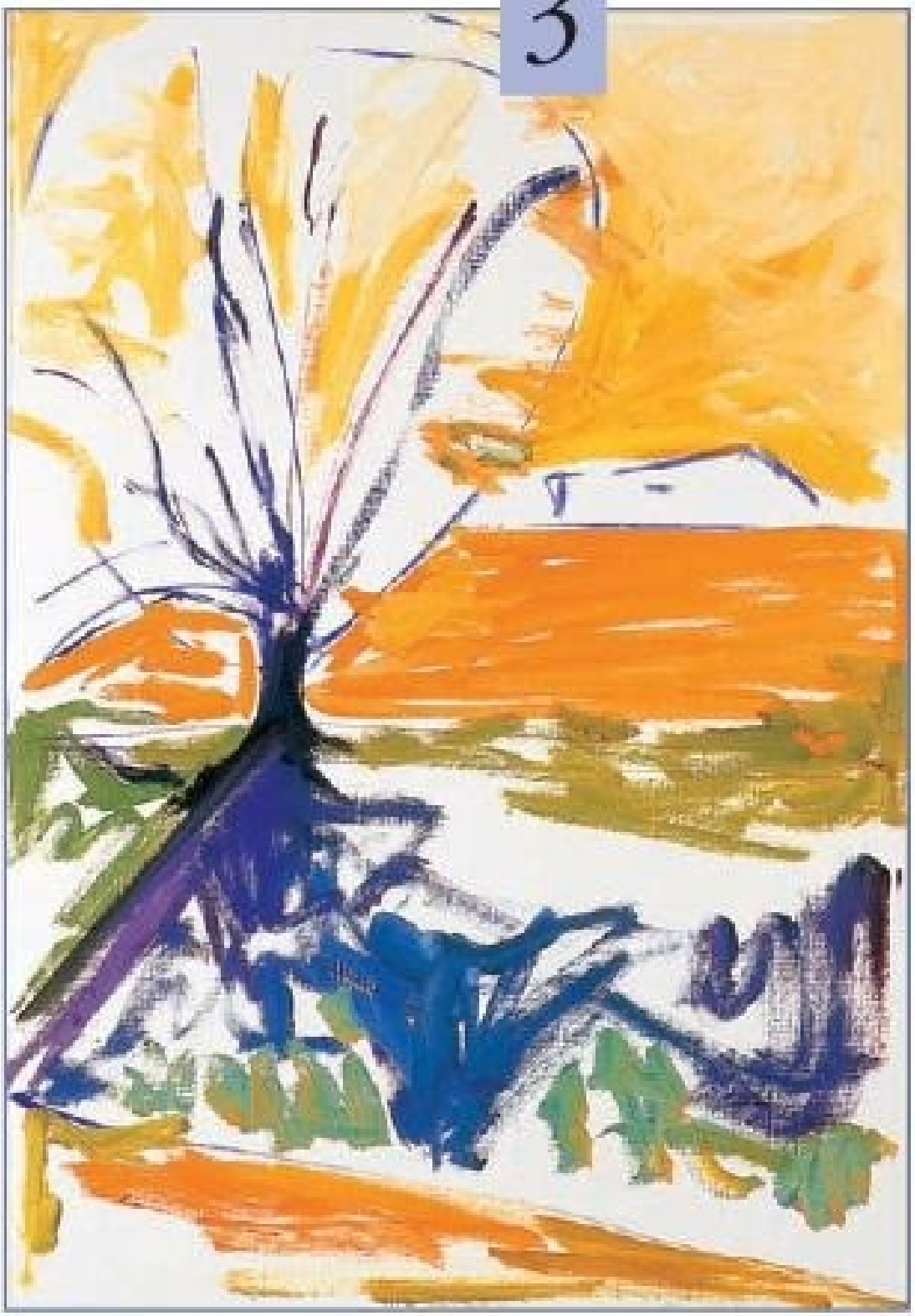
El esquema realizado sin dibujo previo, trazando directamente con la punta del pincel, ayuda a entender la composición y las líneas principales del paisaje. Permite identificar la posición del árbol, la casa y los límites de la zona sombreada del primer término.

2



Interesa pintar en primer lugar el cielo y el prado soleado con amarillo y naranja; de esta manera, podemos manchar toda la zona que servirá de fondo a las ramas oscuras del árbol que se encuentra a contraluz.

3



El primer gran contraste lo realizamos manchando el árbol y el terreno sombreado con un violeta oscuro. Las primeras pinceladas son anárquicas y enérgicas, más pendientes de la expresividad que de detallar las formas.



Con un pincel redondo fino perfilamos las ramas del árbol mediante gris, violeta y negro. Se trata de ir extendiendo ramas secundarias a partir de las ramas principales antes definidas.

Al trabajar el árbol con un tono tan oscuro conseguimos que su silueta se recorte al contrastar sobre un fondo cubierto con tonos amarillentos. El tronco recibe pinceladas muy densas; las ramas, trazos algo más secos.


5

Una vez trazadas las ramas y sus extensiones, pintamos las hojas del árbol mezclando un verde oliva con ocre. Esta fase es especialmente compleja, ya que existe el peligro de empastar en exceso el color de la copa; es importante realizar este trabajo con energía, pero al mismo tiempo con mesura.

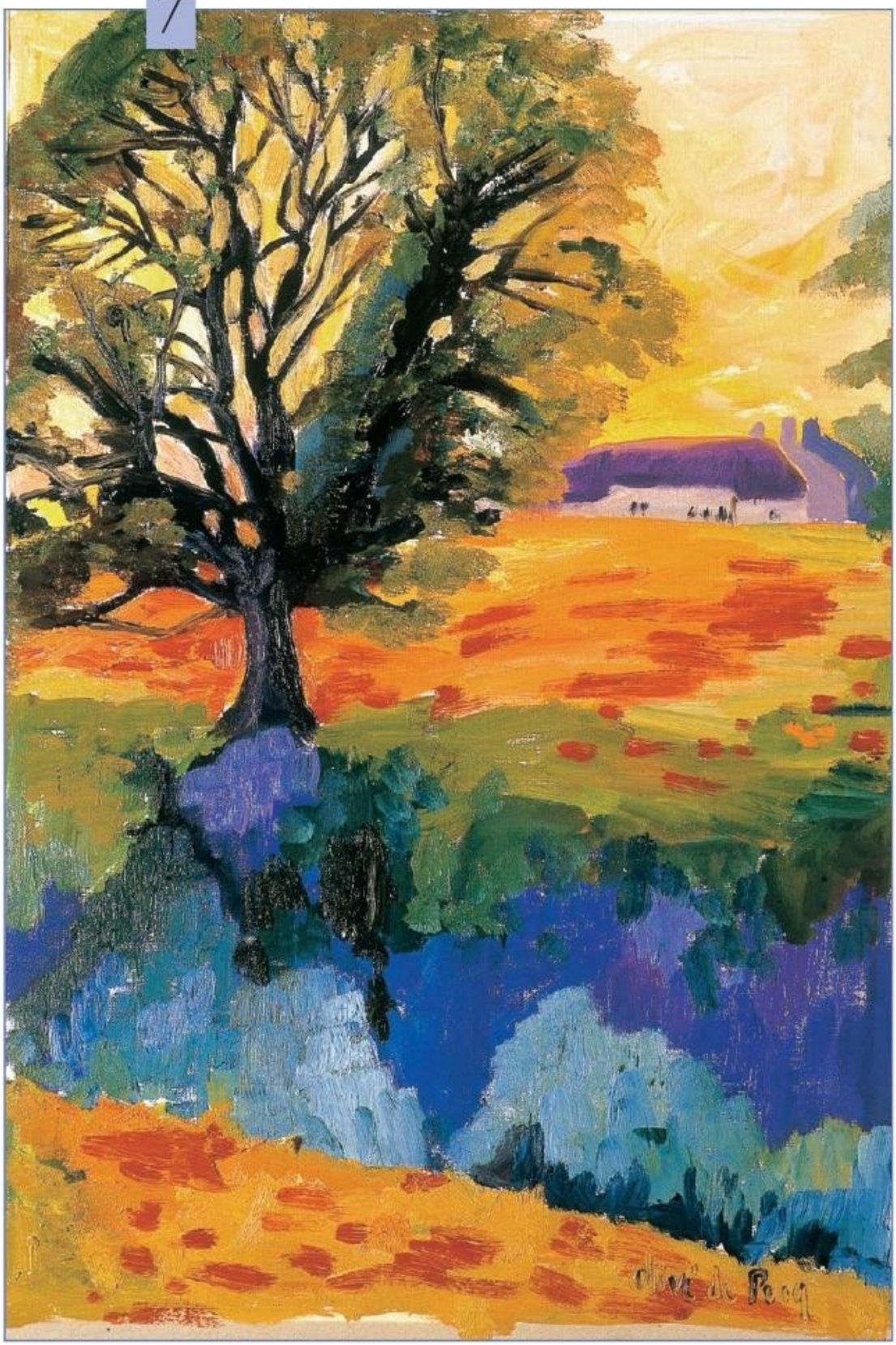
A medida que avanzamos manchamos con variaciones de violeta la zanja oscura del primer término. Con la aportación de tonos violeta en las sombras del terreno establecemos una relación de colores complementarios, es decir, que ofrecen un máximo contraste, con los naranjas y amarillos, presentes en las zonas soleadas.


6

Con nuevas aportaciones de amarillo algo mezclado con blanco pintamos con cuidado los espacios de cielo que aparecen por entre las ramas del árbol. Añadimos nuevos verdes muy mitigados en el término medio. Y concluimos la zona sombreada de la zanja con nuevas pinceladas violeta.

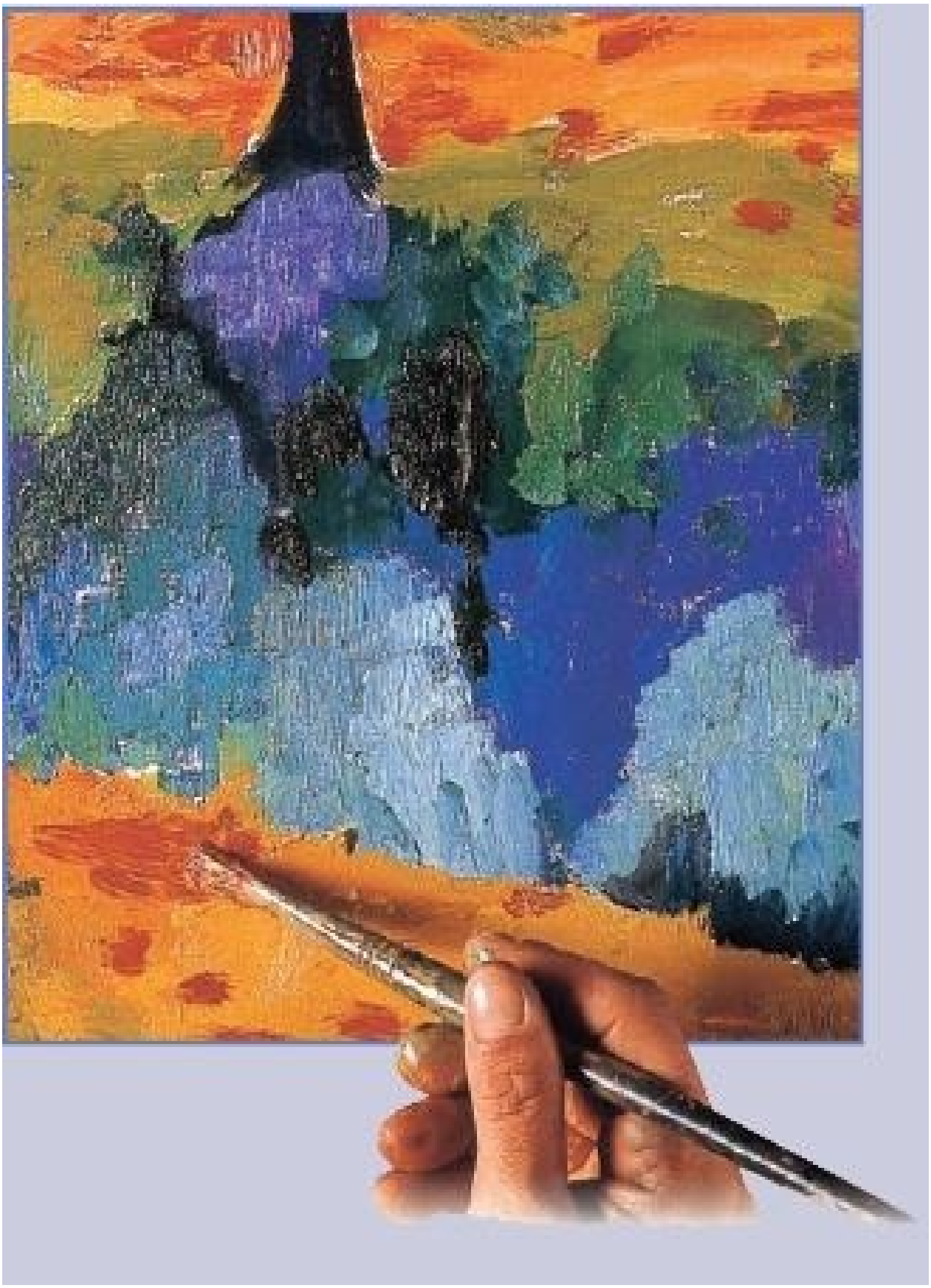
Cubrimos el primer término con pintura densa y espesa. Logramos el contraste entre la zona soleada y la sombreada con la diferencia de temperatura del color.

7

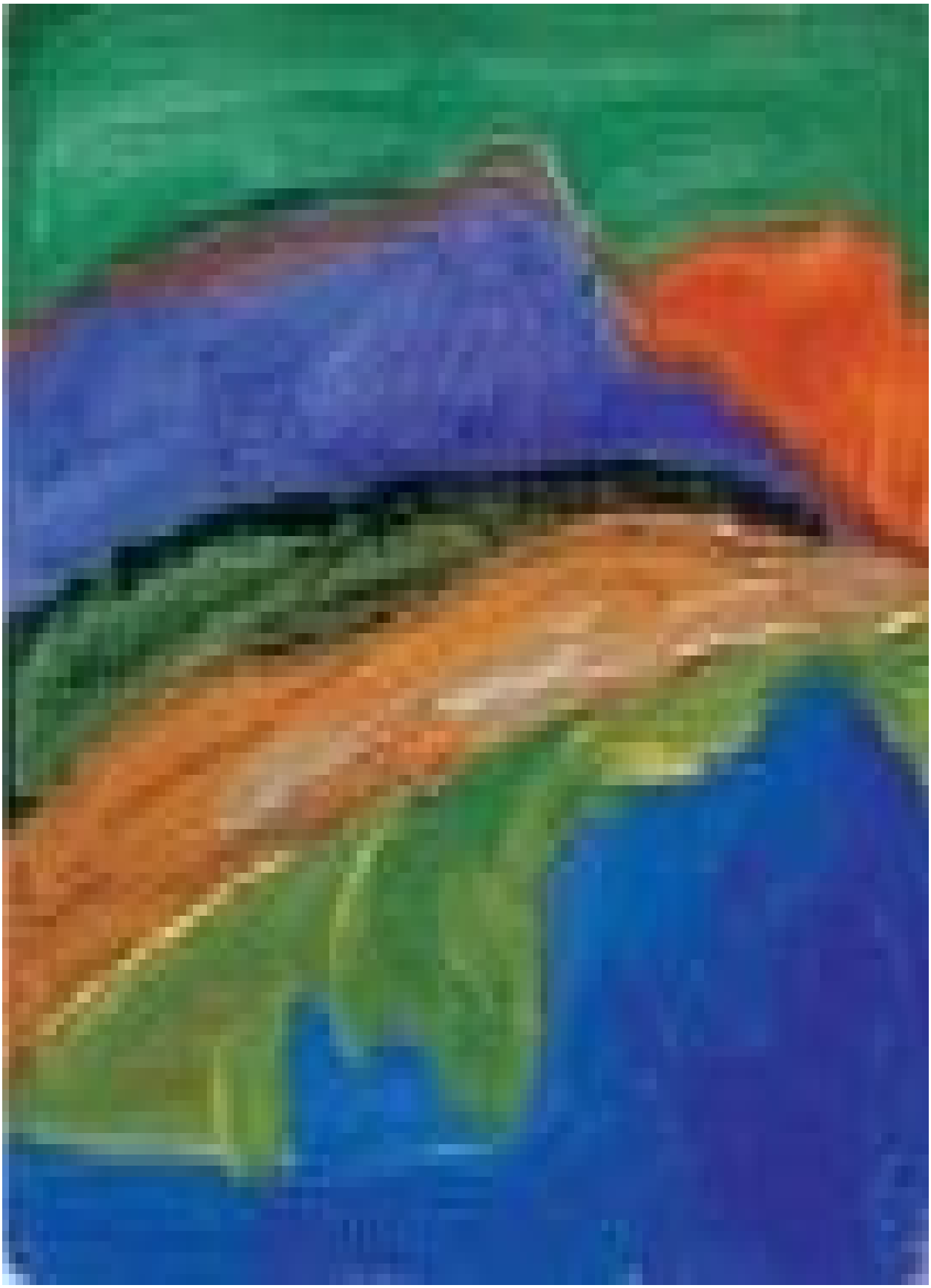


Dejamos para el final una mayor definición de la casa del fondo y pequeñas pinceladas de color rojo que provocan un incremento de la temperatura en la zona soleada. Unas pocas pinceladas de violeta aportan efecto de textura al tronco del árbol.

Consejo



La intención de la pincelada es muy importante. Al reproducirla, conviene estudiar cómo los colores se empastan unos sobre otros en la tela.

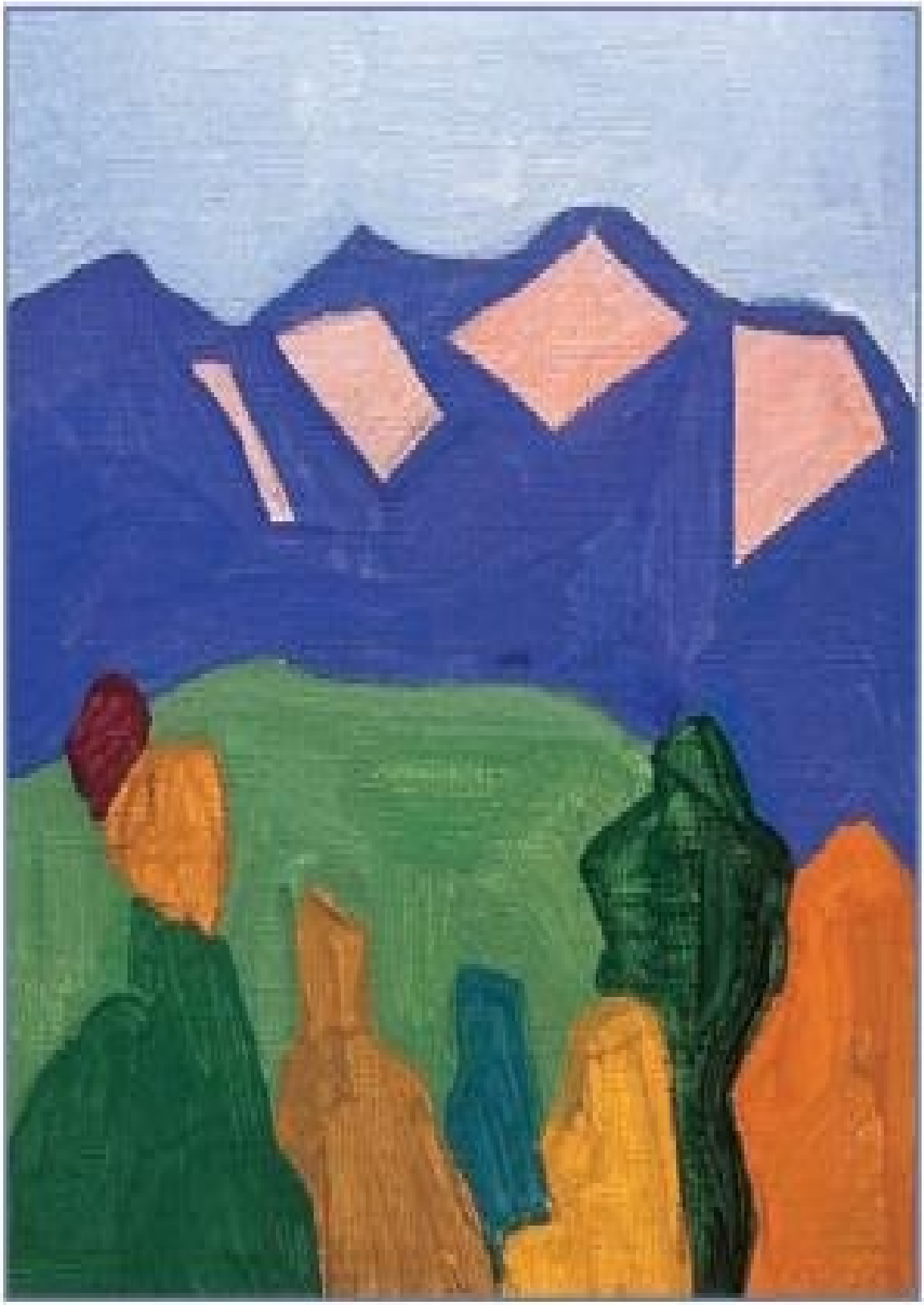


APUNTES de PAISAJE: un BANCO de PRUEBAS

El apunte de paisaje es una buena manera de familiarizarse con los diferentes elementos que componen un tema. En él se anotan observaciones momentáneas y se evoca espontaneidad, resolviendo en pocas pinceladas una composición, una determinada gama de colores y poniendo a prueba una nueva forma de aplicar la pintura. La práctica de estos apuntes proporciona gran destreza en el dominio de la pintura: cambiando el punto de vista, pintando en diferentes horas del día, probando nuevos materiales y modificando la armonización del color.



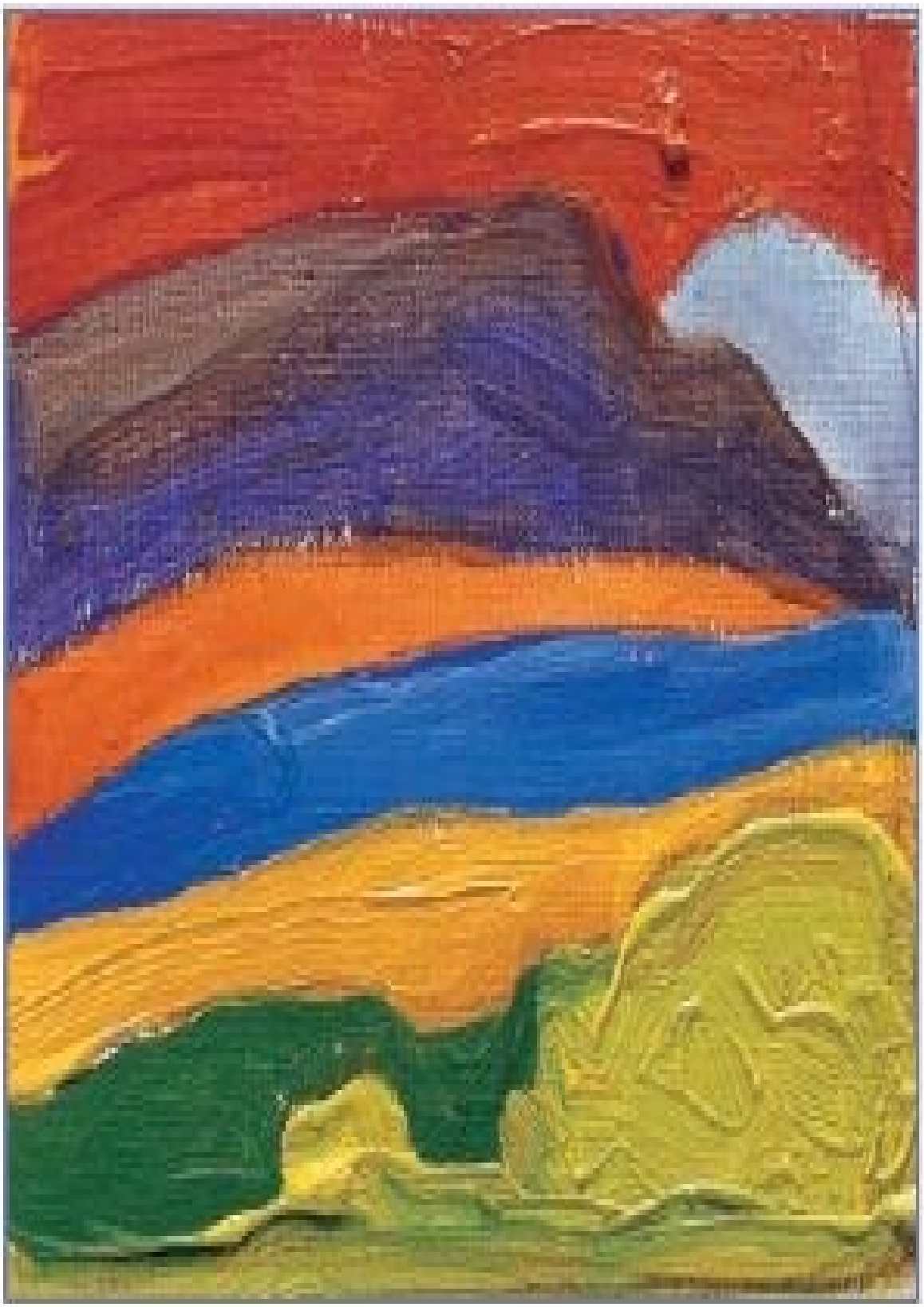
Un apunte no requiere un alto grado de concreción. Esta pequeña nota se ha realizado en apenas 30 segundos. Es una impresión mínima de color que indica los diferentes planos que componen el paisaje.



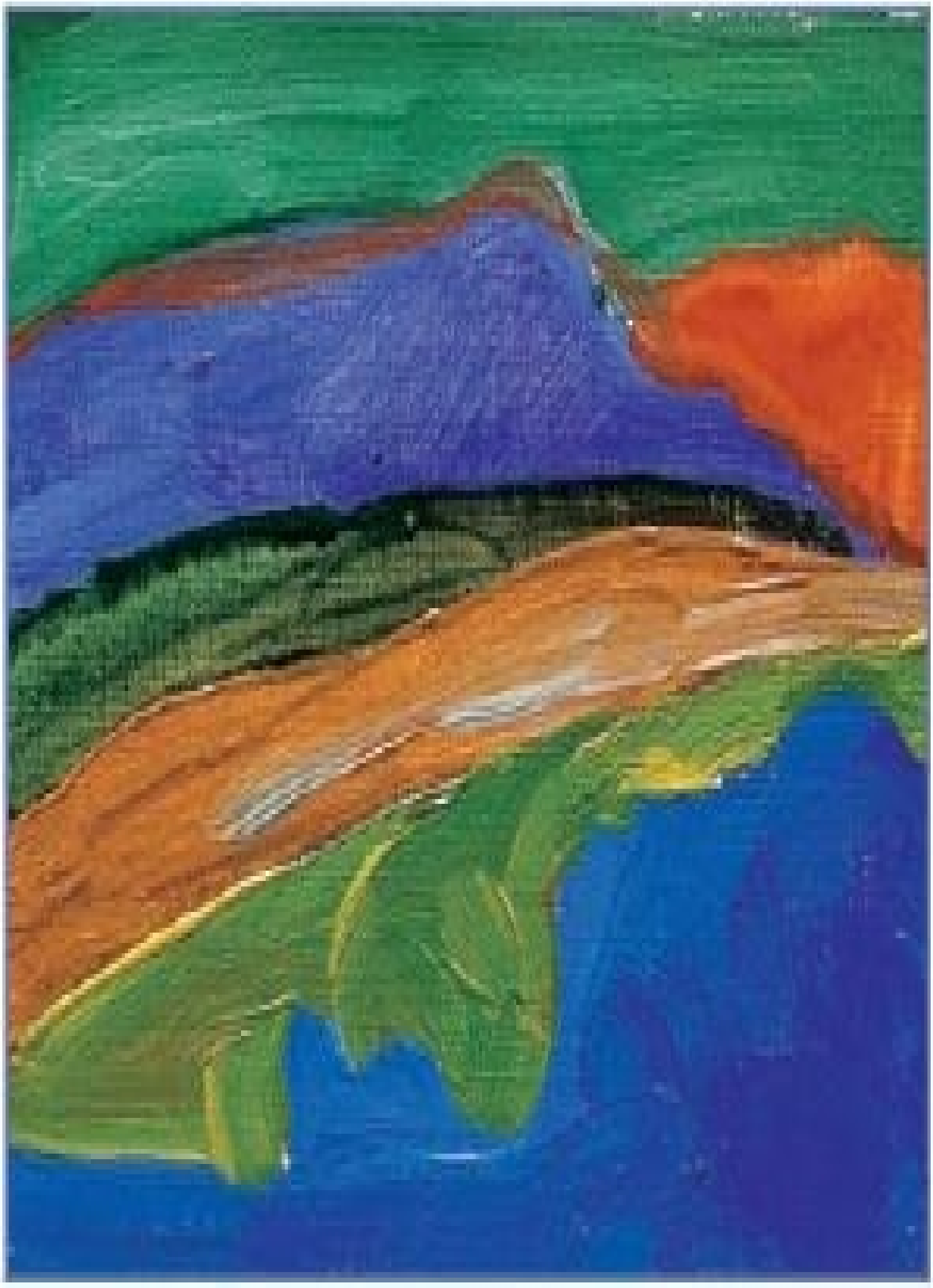
Si no tenemos mucha experiencia en la mezcla de colores podemos plantearnos el apunte con colores planos y bloqueados, con formas que encierran un único tono en su interior.



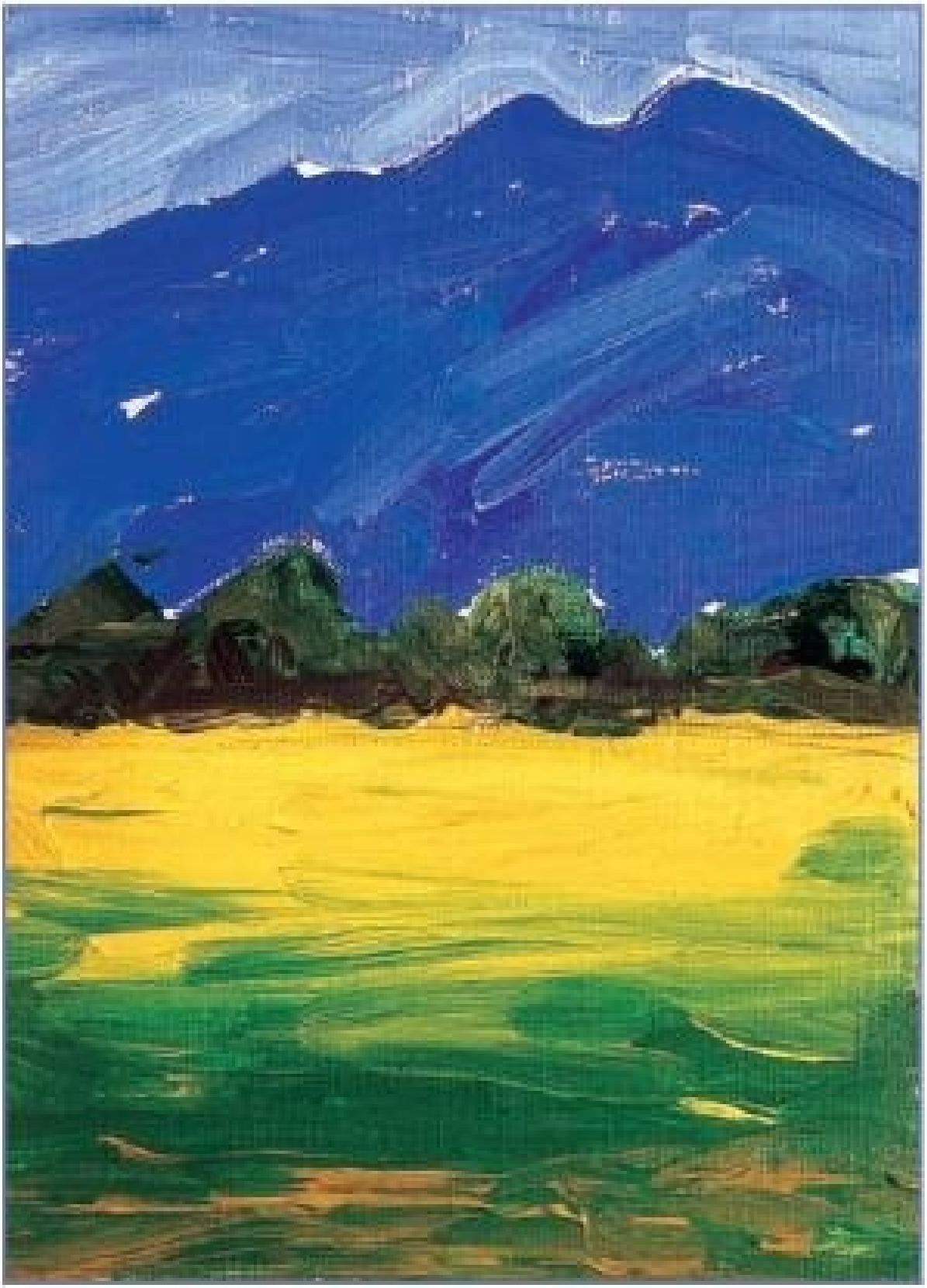
Para lograr un buen apunte basta con ser consecuente con la selección de colores y situar correctamente cada término. Si deseamos conseguir espontaneidad y expresividad debemos potenciar el trazo, realzar la presencia de la pincelada.



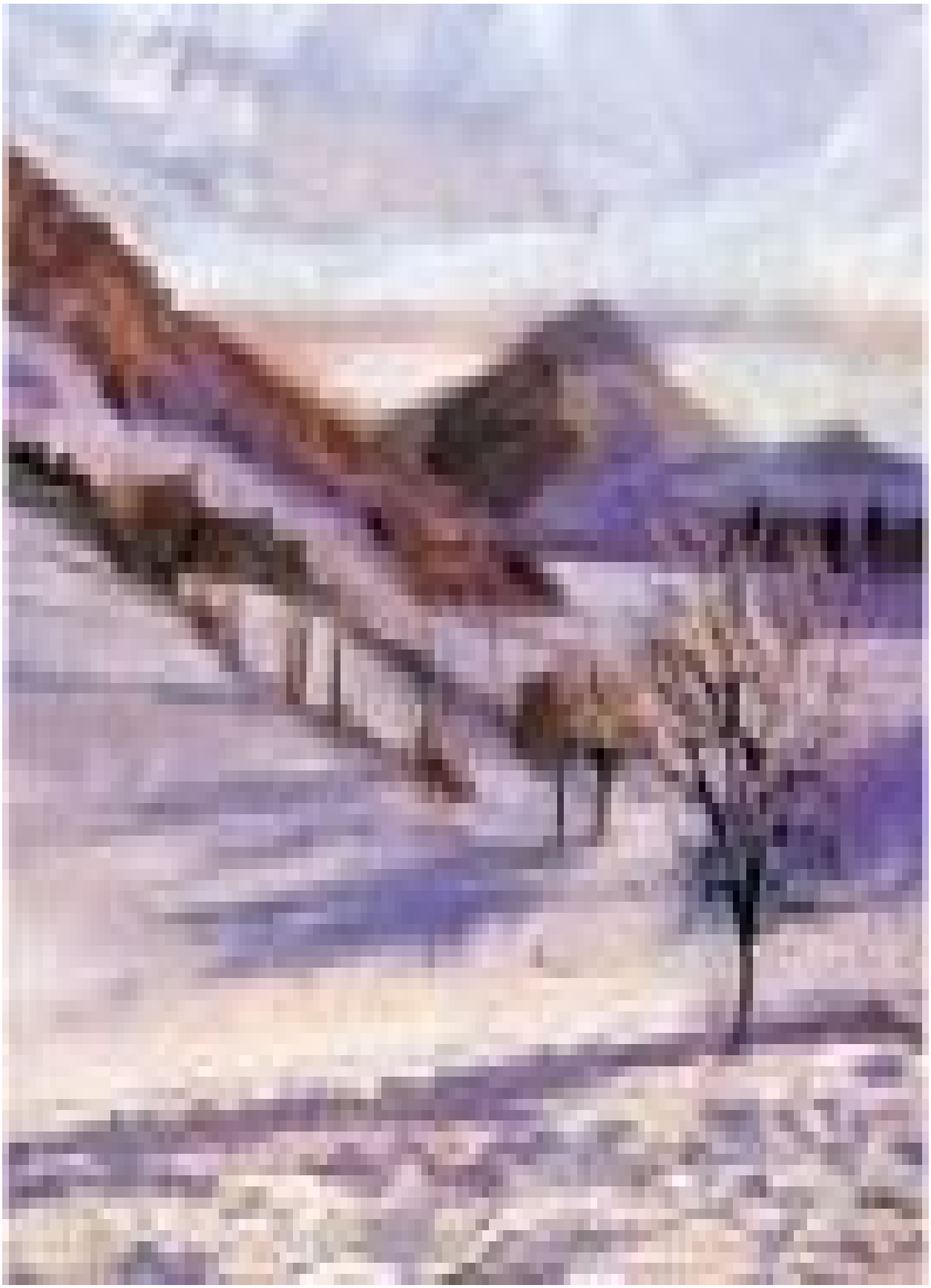
Debemos probar todos los efectos y técnicas que no nos atrevemos a llevar a cabo en una tela más grande por miedo a estropear la obra. Es un buen soporte para practicar empastes o degradados.



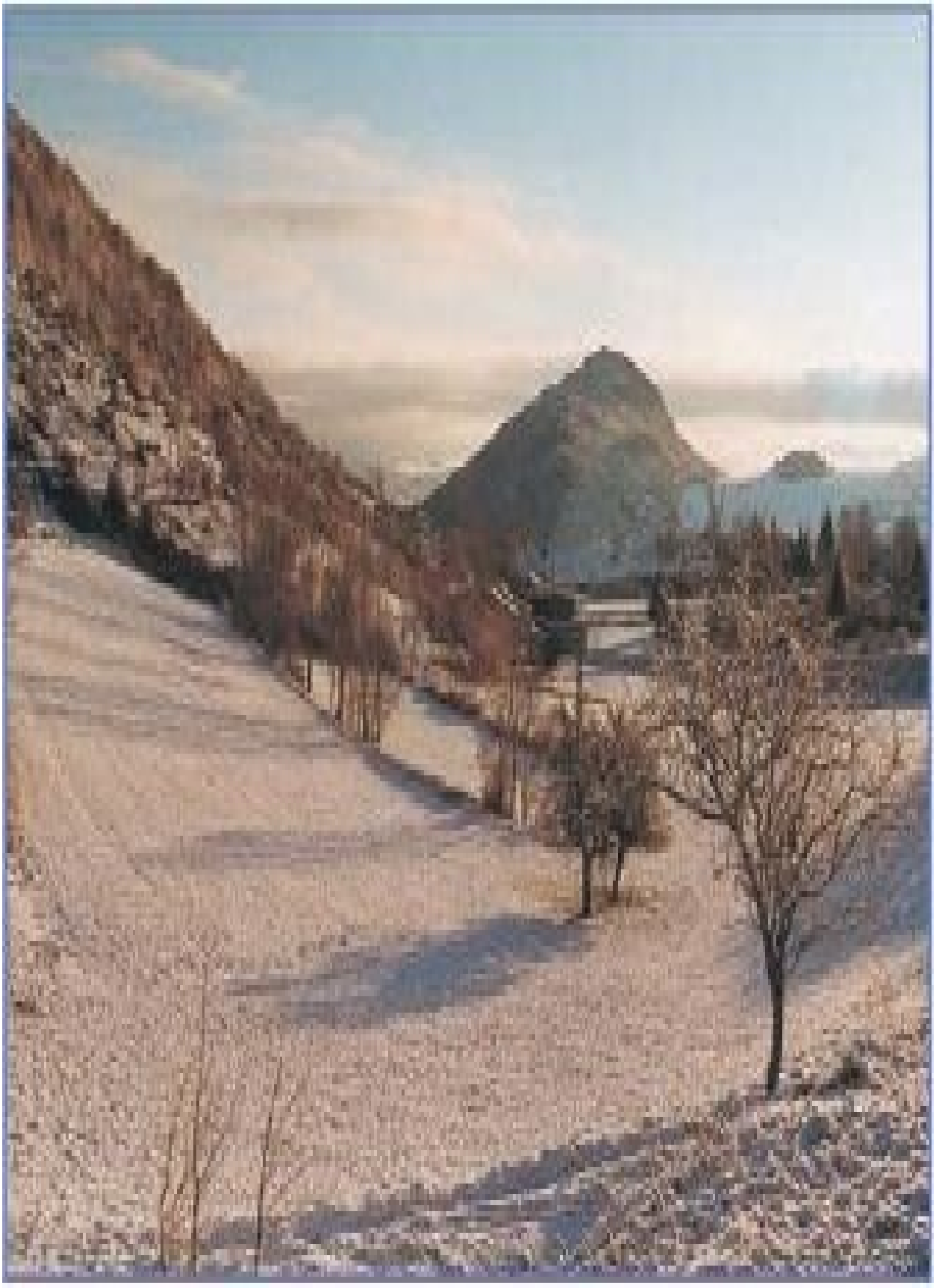
Al variar deliberadamente la selección y disposición de los colores modificamos el efecto de profundidad y expresividad del apunte. Aquí, al pintar el río de color amarillo se convierte en el centro de atención del cuadro mientras que en el caso anterior el mismo río pasa desapercibido, se confunde con el paisaje.



Los apuntes son un banco de pruebas ideal para ensayar previamente la armonización de un paisaje, en especial si el tratamiento es colorista.



El paisaje en INVIERNO



Después de una copiosa nevada el color de la hierba y la vegetación se sustituye por una superficie blanquecina que actúa como reflector de la luz, dificultando la interpretación pictórica y el paisaje, que se ve inundado por una dominante cromática de colores fríos. Para que el artista principiante aprenda a pintar una escena nevada hemos seleccionado este ejercicio con la intención de mostrar que la nieve no debe pintarse sólo de color blanco. Detrás de su aparente pulcritud y brillantez se esconden multitud de valores y tonos que contribuyen a explicar mejor el terreno. La técnica utilizada combina el acrílico y el óleo.

1



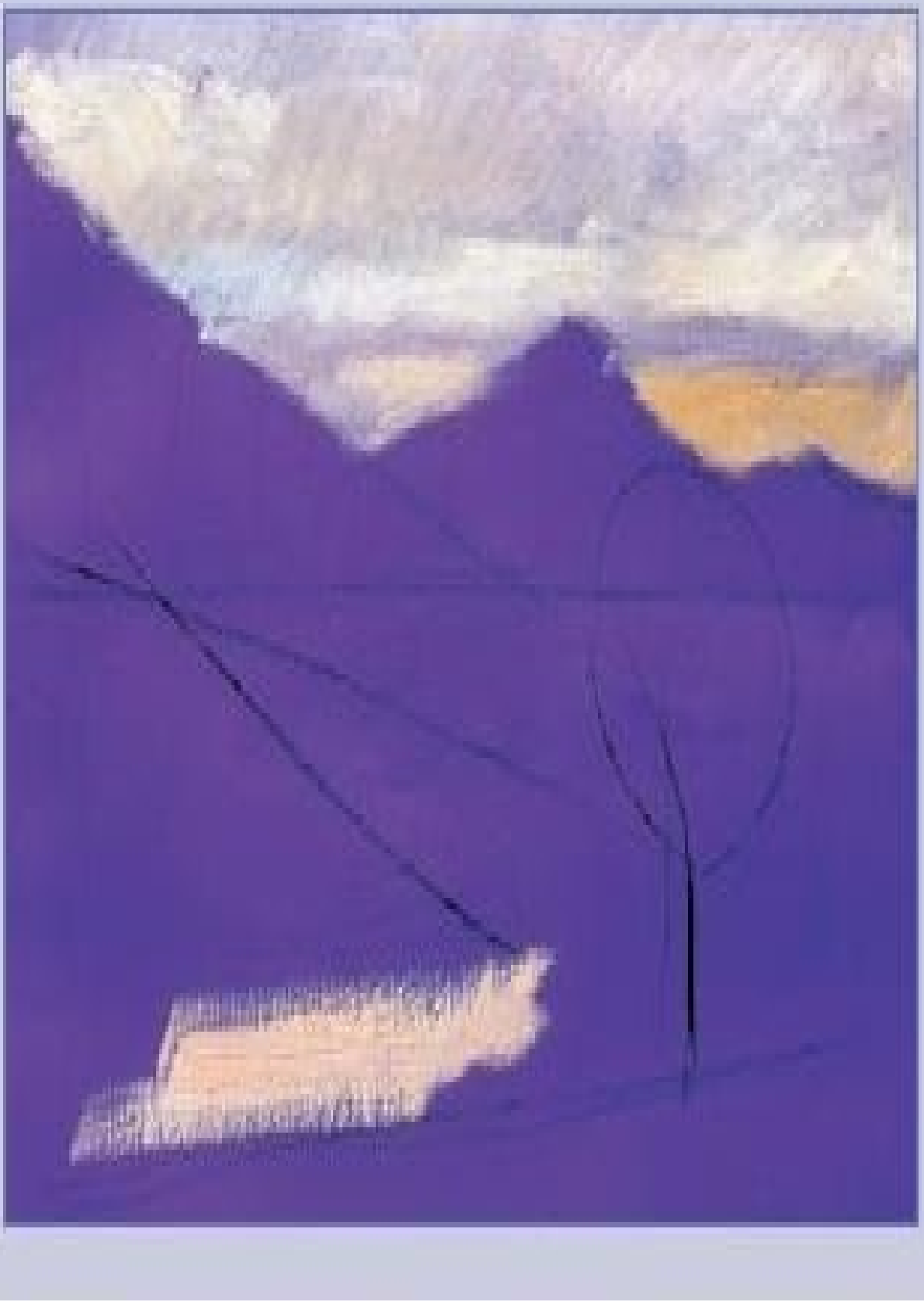
A pesar de lo anunciado el acrílico tiene un papel secundario en esta obra, pues lo utilizamos para conformar un prepintado de color violeta medio sobre el que luego pintaremos con óleos.

2



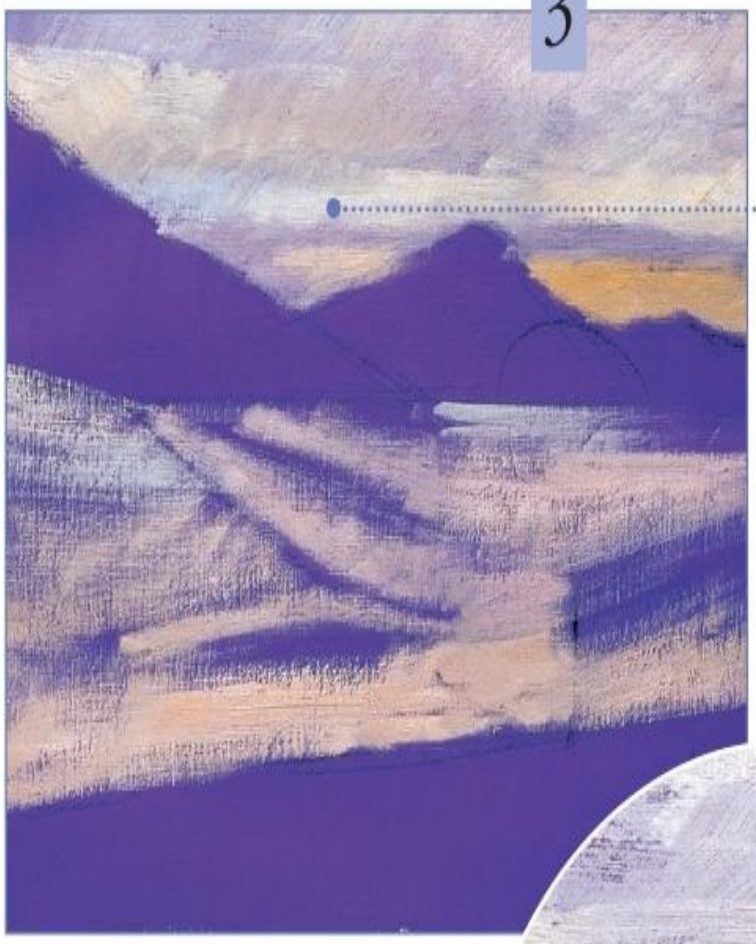
Una vez la capa de color acrílico se encuentra completamente seca, con una barra de carboncillo encajamos el tema proyectando unas cuantas rectas que sitúen cada plano de manera muy sintética.

Consejo



En un paisaje nevado el color del cielo es muy importante, pues la luz que éste proyecta repercute directamente en la tonalidad de la nieve.

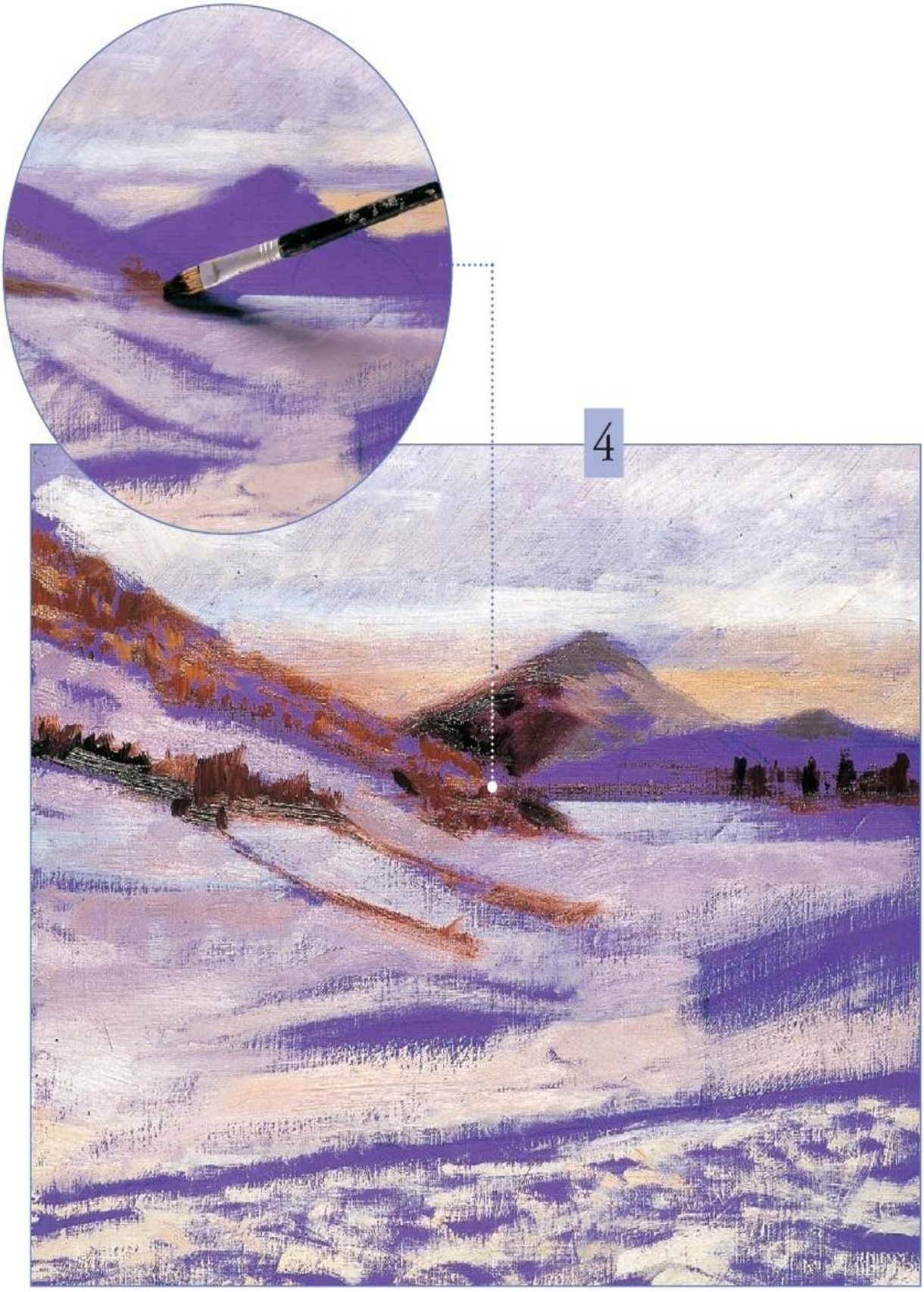
3





Con el mismo pincel y un poco de blanco algo mezclado con violeta y amarillo cubrimos las superficies más amplias del paisaje. Sobre la nieve aplicamos el color a modo de manchas con la técnica del pincel seco, con perfiles difuminados, dejando espacios por donde respira el violeta del fondo.

En el cielo aplicamos el color con un pincel plano mediano, trabajando con pintura espesa poco diluida en aguarrás.


4

Trabajamos la nieve del primer término con pinceladas espaciadas que permiten apreciar el violeta del fondo. Un color que representa las sombras y contribuye a describir las irregularidades del terreno. Nuevas manchas marrones aparecen en los últimos términos tratadas de manera muy sintética.

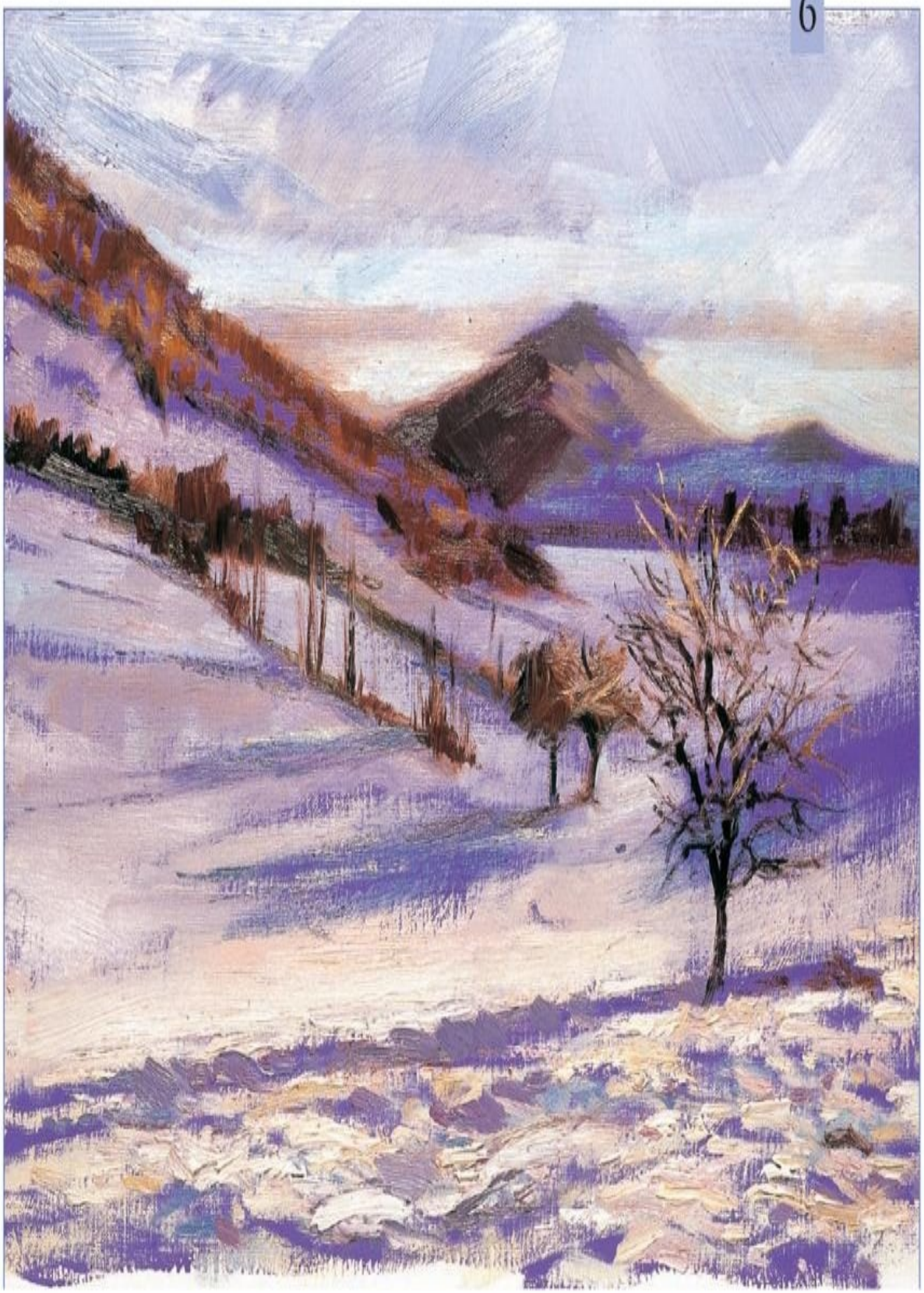
Los árboles del fondo los trabajamos con pinceladas muy esquemáticas de color pardo. Debemos entender la vegetación como manchas y evitar reproducir texturas y detalles.

5



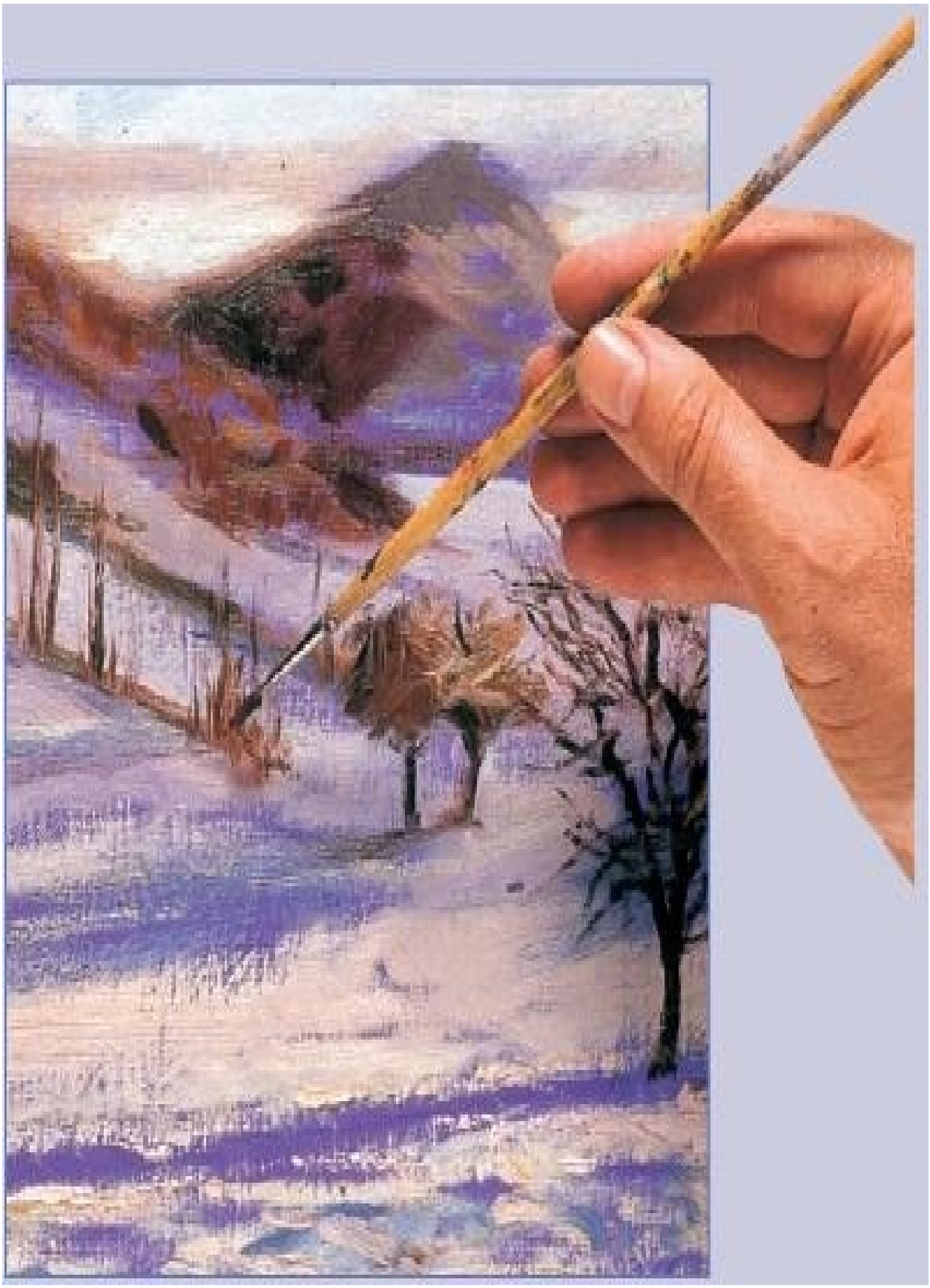
Resolvemos la vegetación de las montañas con apenas tres valores de pardo. A medida que descendemos por la pintura afrontamos los árboles más cercanos. Pintamos los dos del término medio con dos manchas algo degradadas que representan la copa y un trazo de pardo más intenso para el tronco.

En cuanto al árbol, con un pincel redondo fino cargado de tierra de sombra tostada dibujamos la línea vertical del tronco y la dirección de sus ramas. En un paisaje nevado los árboles y arbustos aparecen más perfilados, trabajados con un color más oscuro.



Terminamos añadiendo sobre el color anterior pinceladas de ocre que deben recrear el efecto de la luz sobre las ramas. Con el mismo pincel pintamos trazos pardos en la vegetación del centro del cuadro y nuevas variaciones de blanco (amarillento y azulado) en el terreno nevado de la parte inferior.

Consejo



El pincel redondo fino es muy útil para resolver los últimos trazos definitorios sobre la vegetación. El fondo permanece sintético, sin retoques ni texturas.



El COLOR de la NIEVE

No hay que entender la nieve como una masa blanca homogénea que neutraliza los colores del paisaje, como un manto que todo lo unifica. Debemos aprender a traducir en colores violeta, ocres, azules y naranjas un tema dominado por la omnipresencia del blanco. Del mismo modo, debemos sacar mayor partido a las pinceladas y los efectos para conseguir describir correctamente su consistencia y superficie en cada caso.



Con el pincel podemos realizar pequeñas pinceladas yuxtapuestas que dejen entrever tímidamente el marrón del fondo. No es necesario que sean blancas, se consiguen variantes mezclando el blanco con un poco de amarillo o azul.



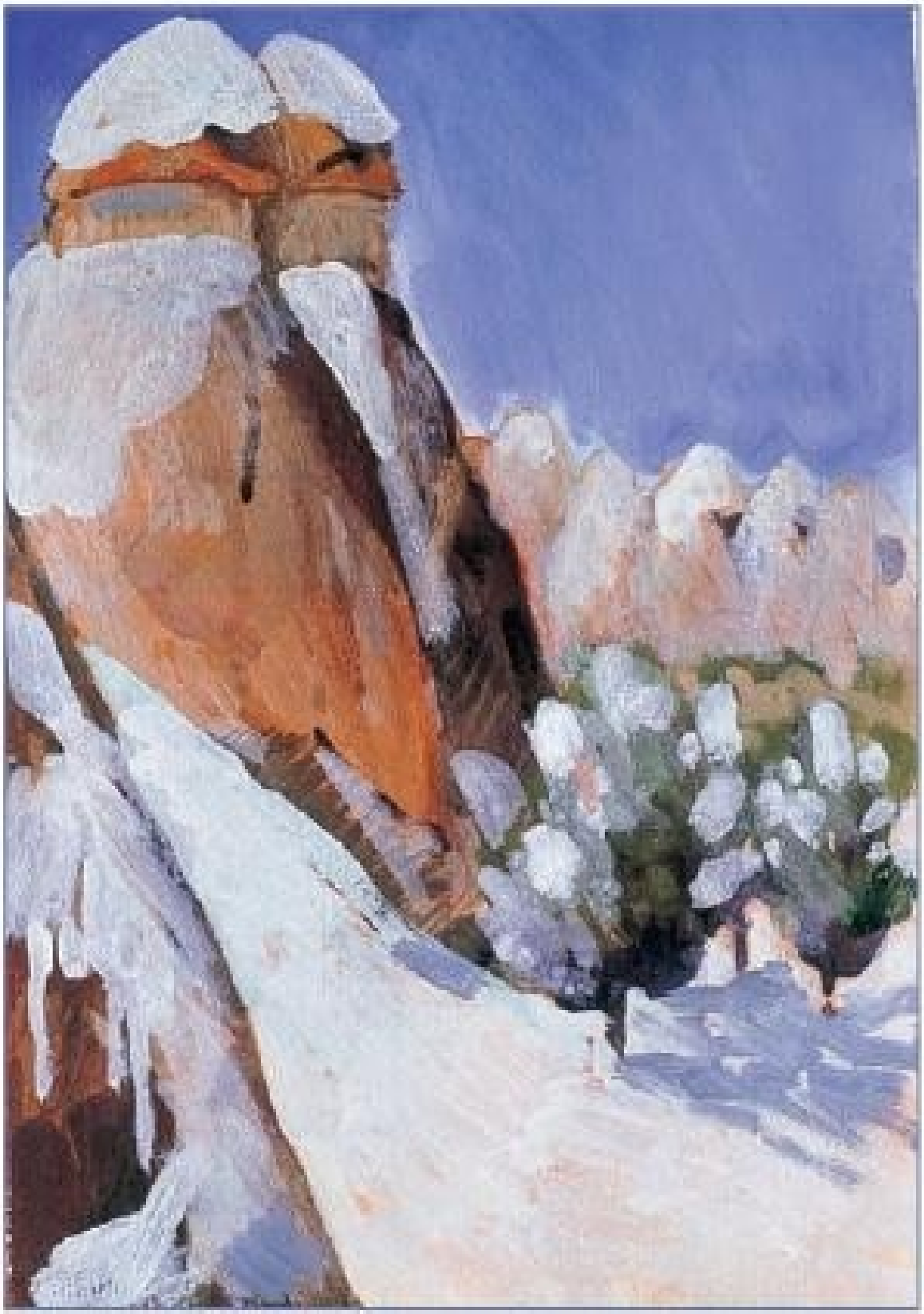
Al pintar la nieve nos conviene actuar sobre un fondo de colores azulados, violetas o pardos. Veamos aquí la textura de nieve conseguida tras pasar una espátula cargada de blanco sobre la mancha azul.



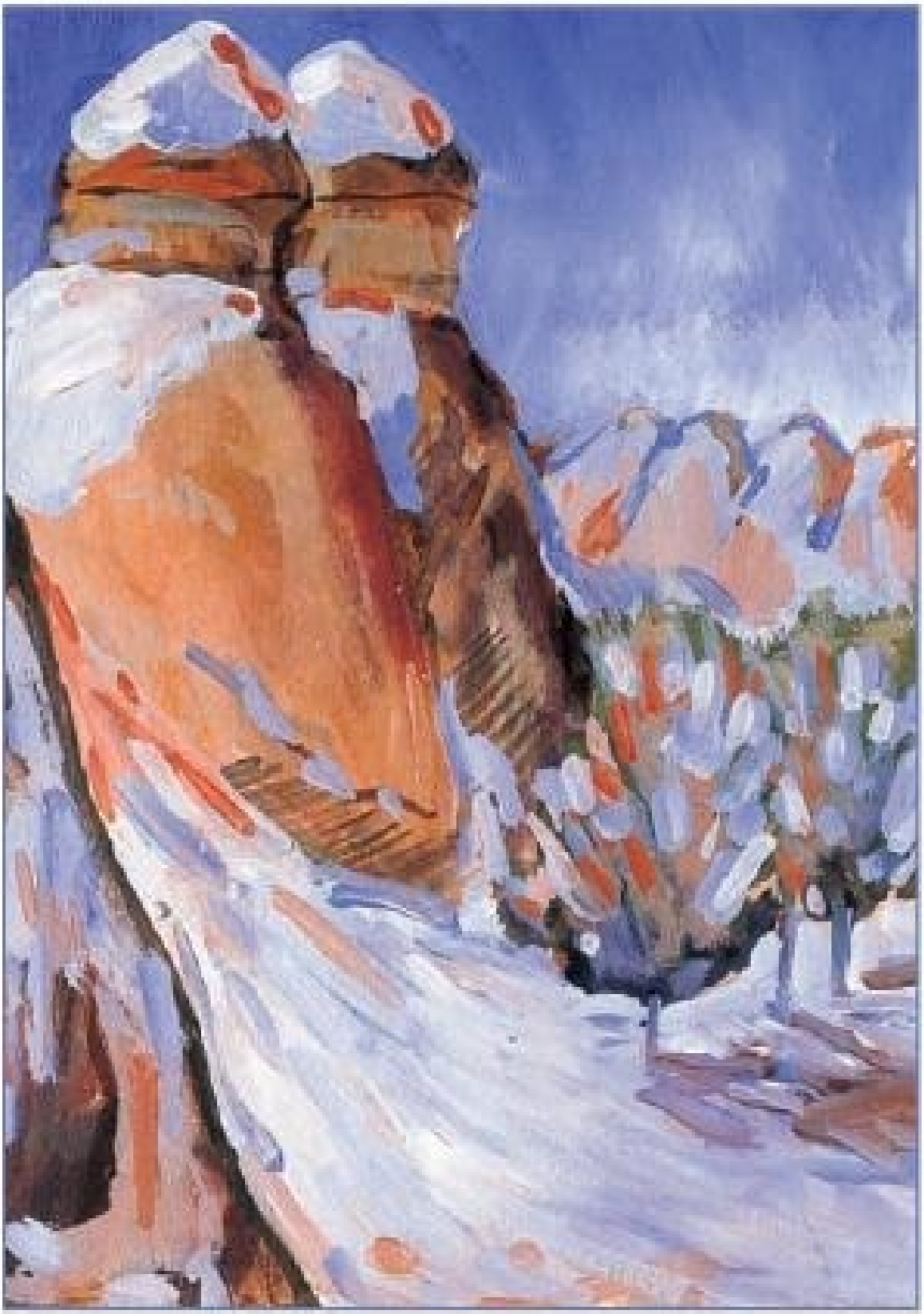
Si trabajamos con aguadas en lugar de empastes, para representar la nieve es muy efectivo trabajar con la técnica del pincel seco, es decir, con un pincel de pelo duro cargado con pintura poco diluida, que deja un trazo poco cubriente.



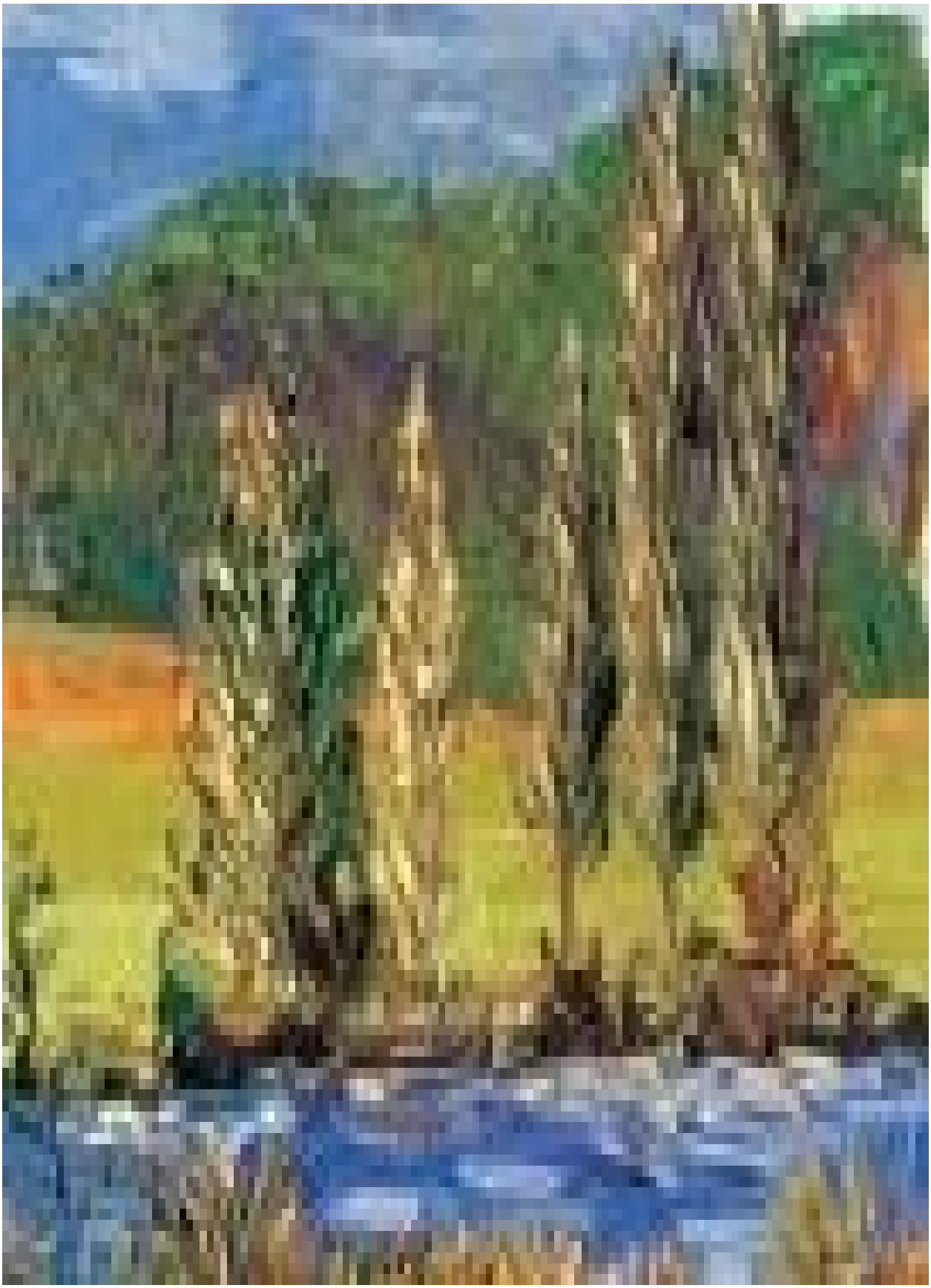
Las sombras sobre la nieve se pintan con azules o violetas. Veamos aquí un ejemplo de un terreno nevado ondulado resuelto con difuminado (izquierda) y pinceladas (derecha).



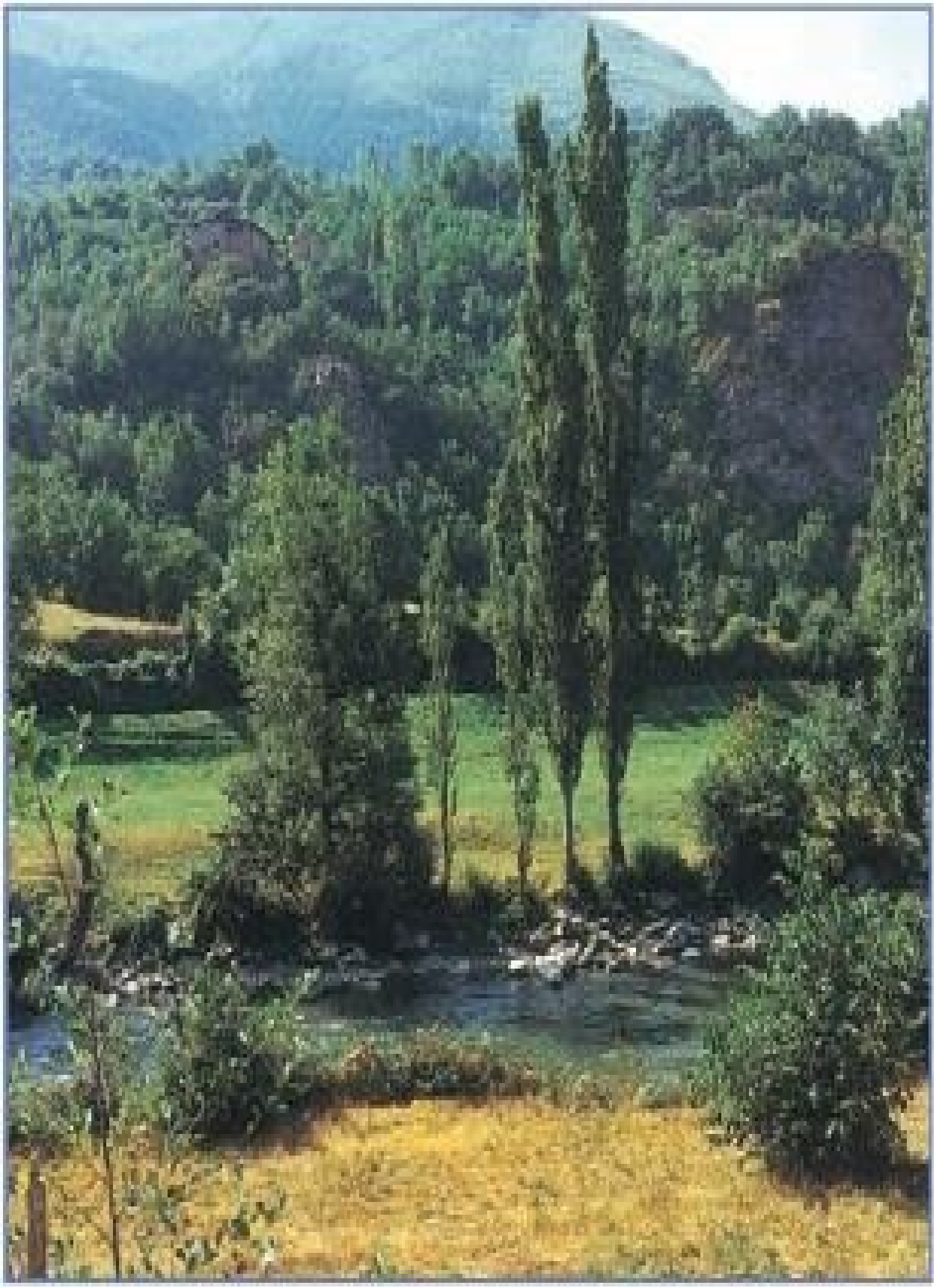
En un paisaje nevado no basta con cubrir algunas de sus partes de blanco. Sólo utilizaremos este efecto cuando el sol lo ilumine de manera muy directa. Debemos ver matices de color allí donde, aparentemente, no los hay. Comparemos esta imagen con la siguiente.



Cuando el sol adopta una posición más baja en el horizonte favorece la presencia de sombra sobre el manto nevado. Así, el paisaje ofrece una mayor riqueza de tonos, los blancos se transforman en rosados, azules y rojos.



PAISAJE con pintura MATÉRICA

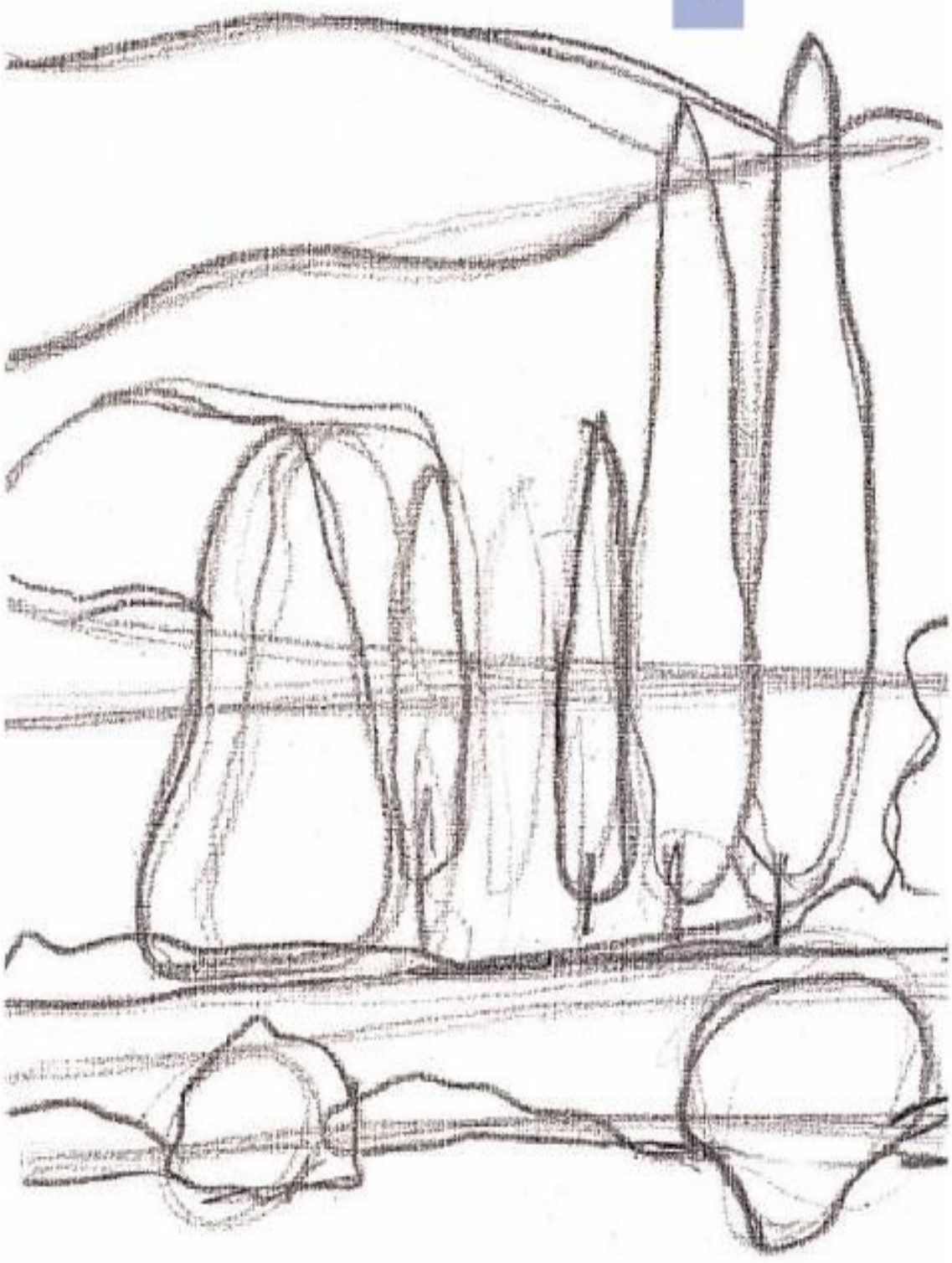


-

El paisaje natural es uno de los temas que mejor se pueden desarrollar con pintura matérica, con empastes densos de color. El óleo combinado con espátula es una técnica muy recurrida.

Las espátulas, además de mezclar los colores en la paleta, suelen utilizarse para aplicar la pintura directamente en el lienzo; sustituyen al pincel y proporcionan una nueva gama de efectos. En este ejercicio proponemos una práctica combinación de recursos: un inicio de empastes con espátula y la finalización con el pincel.

1



Antes de comenzar a pintar conviene tener dibujadas las formas esenciales. El presente dibujo es sintético, está compuesto por unas cuantas líneas ondulantes que diferencian los términos y delimitan las formas vegetativas más importantes.

2

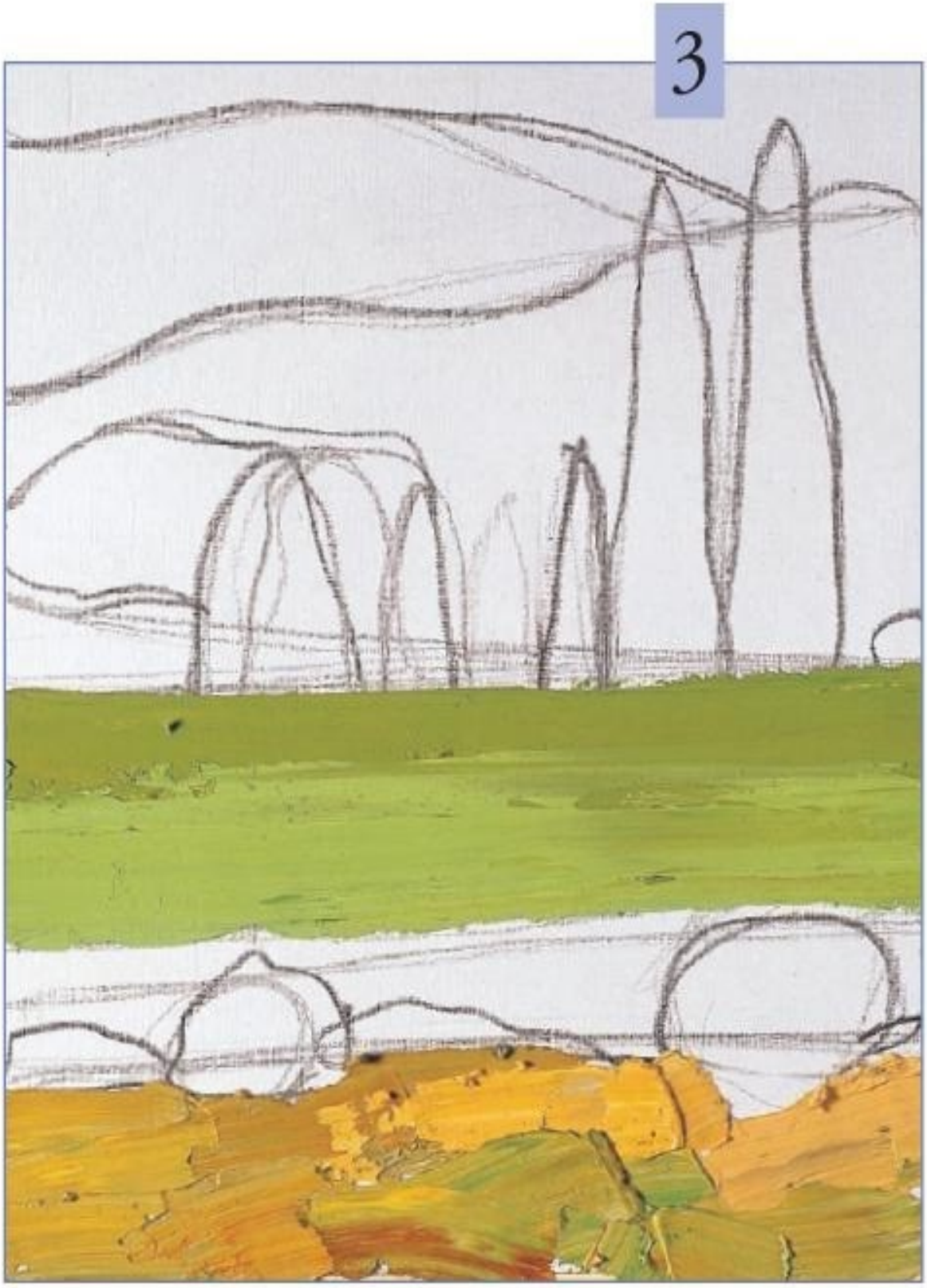


La primera impronta sobre el cuadro la establecemos en la parte inferior del cuadro. Cubrimos el primer término con pintura densa, mezcla de ocre, amarillo, blanco y una punta de tierra de sombra tostada. Trabajamos con la espátula plana creando evidentes diferencias de tono y valor.

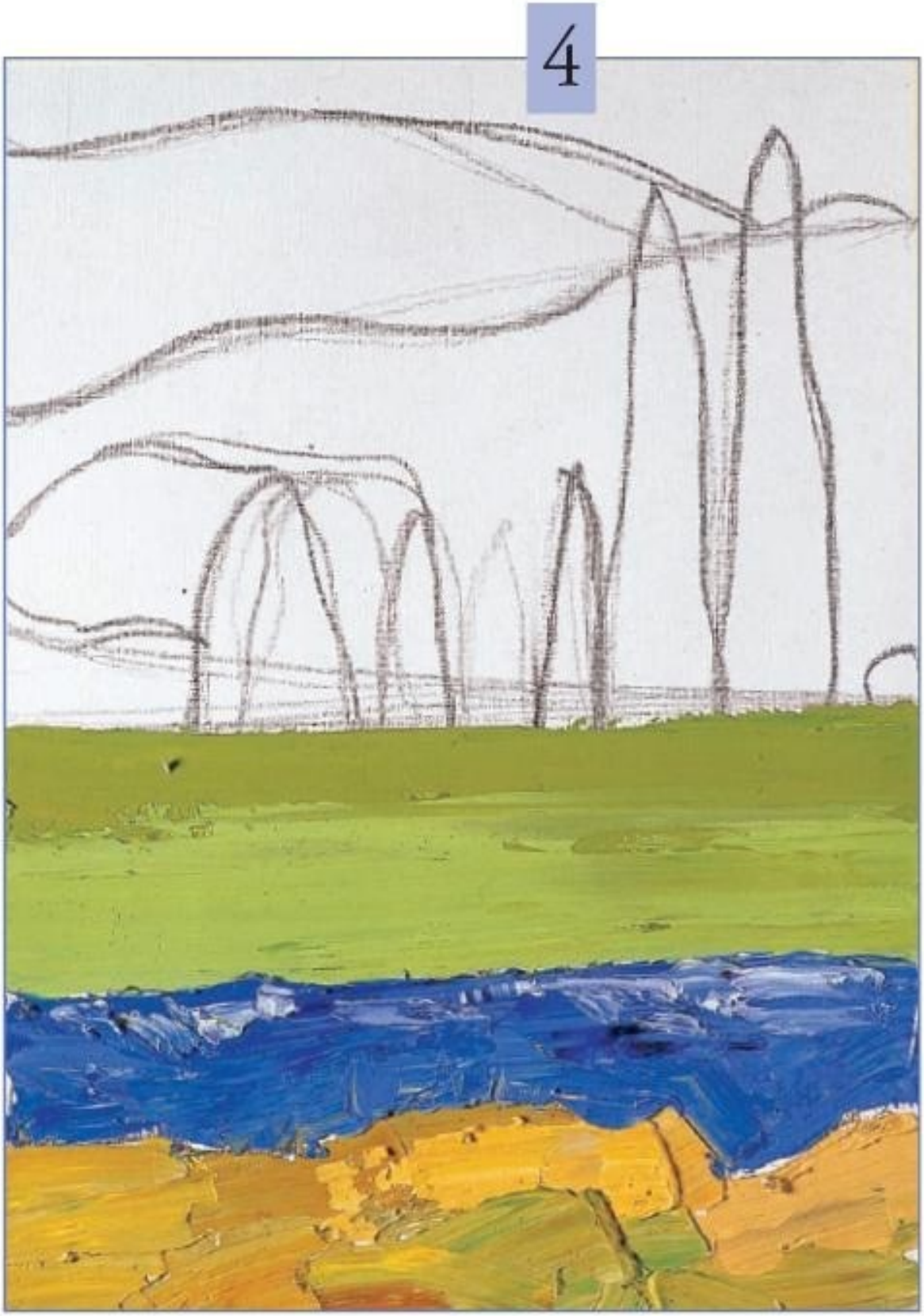
Consejo



Antes de dibujar los árboles, conviene tener claros los términos. Éstos se resuelven con una sucesión de líneas horizontales o diagonales que separan cada distancia.

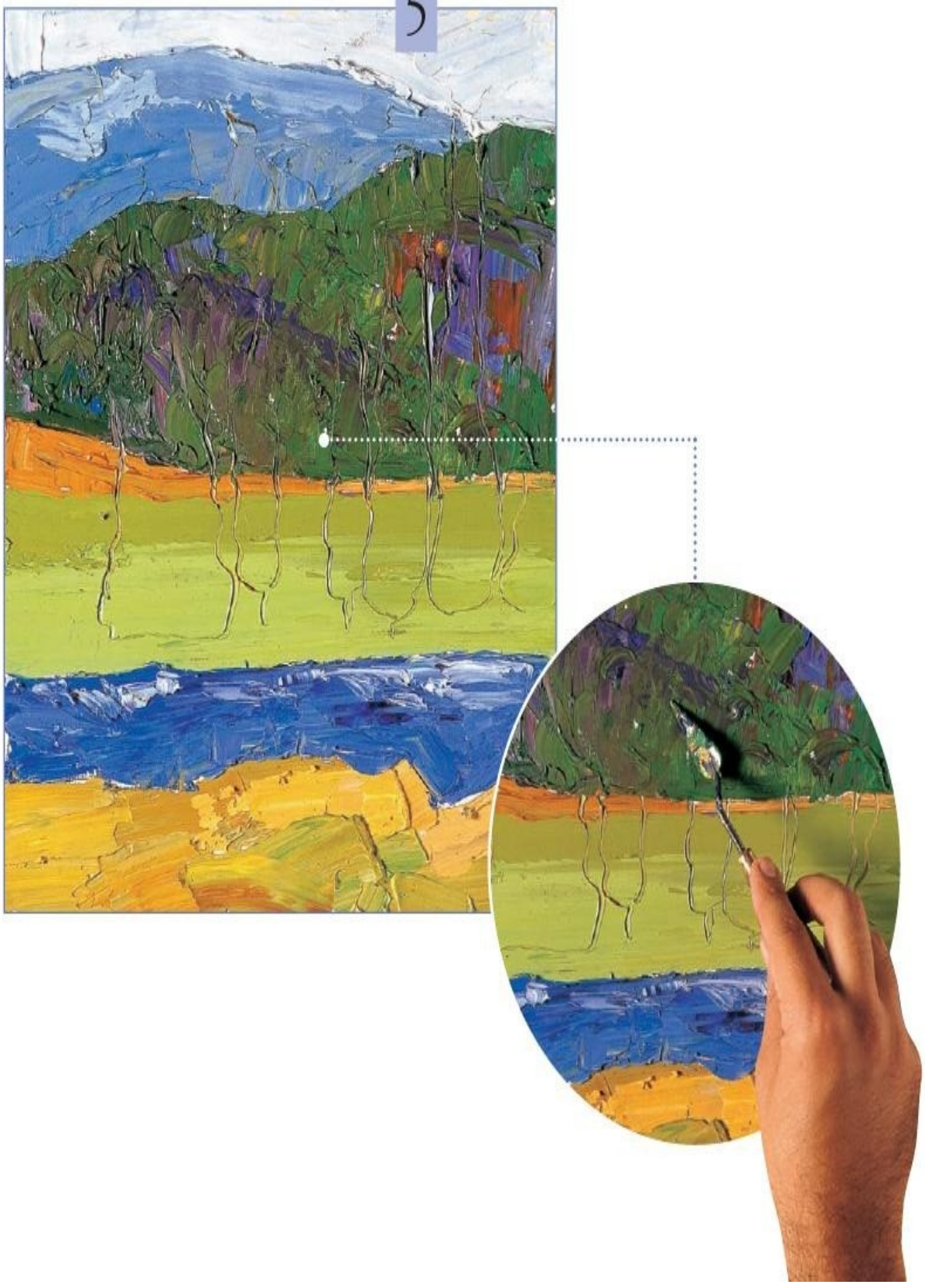

3

La parte inferior presenta nuevas aportaciones de un ocre verdusco y tierra de Siena que ofrecen mayor variedad al tono general. Utilizamos la base plana de la hoja para conseguir la superficie lisa del prado de hierba del término medio. Lo resolvemos básicamente con dos tonos de verde que extendemos de modo horizontal.


4

Pintamos con espátula el riachuelo, mezclando azul ultramar y azul cobalto. Los puntos de luz en el agua son aportaciones muy puntuales de blanco; utilizamos sólo la punta de la espátula para depositar la carga justa de color.

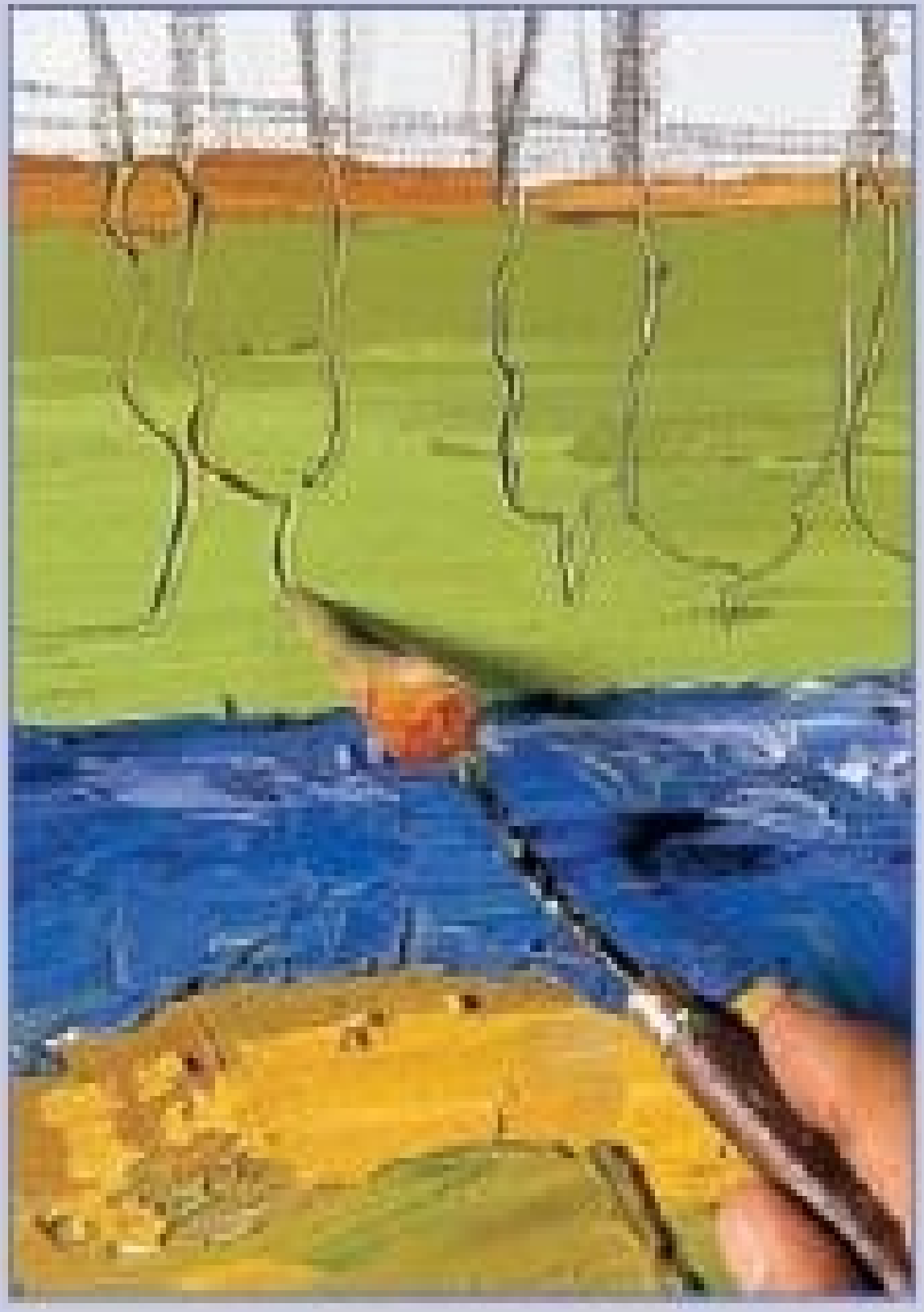
5



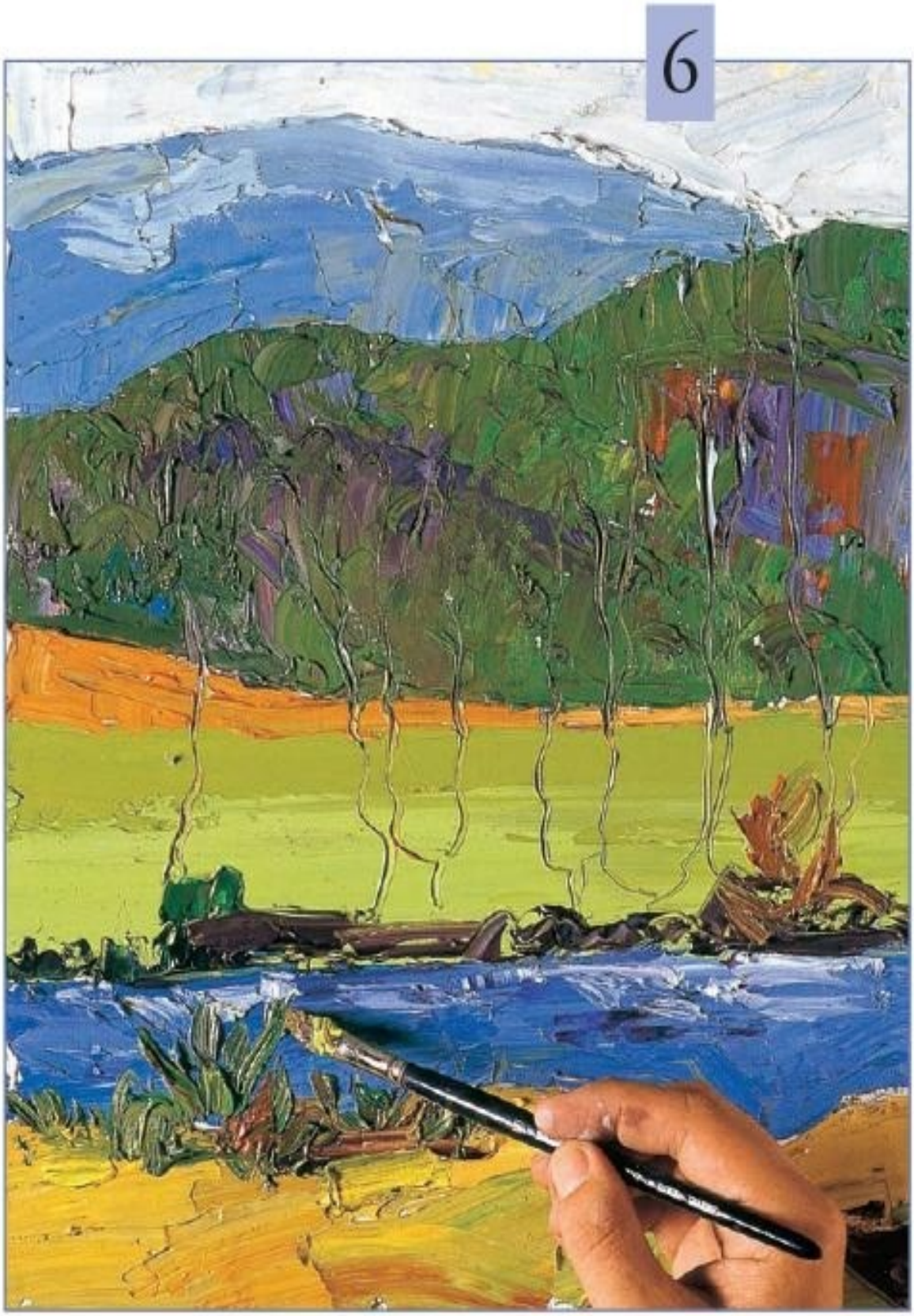
Pintamos la masa de vegetación del fondo. Enriquecemos los verdes con tonos naranja y violeta. Las montañas más alejadas y el cielo también los trabajamos con espátula y con mayor aportación de blanco en la mezcla final.

Para representar la textura de la vegetación debemos manipular la espátula de manera nerviosa y anárquica, sin seguir una dirección predeterminada en consonancia con la superficie irregular de la zona tratada.

Consejo



Al superponer los empastes sobre el dibujo inicial tapamos las formas y los perfiles de la vegetación. Podemos recuperarlos dibujando con la punta de la espátula sobre la capa de color fresca.


6

El uso de la espátula sobre el cuadro no tiene por qué estar limitado a la técnica de su cuchilla; podemos combinarla con las pinceladas. Con un pincel redondo plano mediano contrastamos las orillas del río incorporando manchas color violeta y un primer tratamiento de la vegetación.


7

Con la punta de la espátula realizamos pequeñas intervenciones en la vegetación de la parte inferior del cuadro y trabajamos las copas de los árboles de la zona central. La espátula debe empastar siguiendo el crecimiento de las hojas para dar mayor credibilidad a la textura.

En la zona iluminada del árbol empastamos con un verde claro y ocre, mientras que en el lado contrario aplicamos verdes más oscuros, algo mezclados con violeta.

Consejo

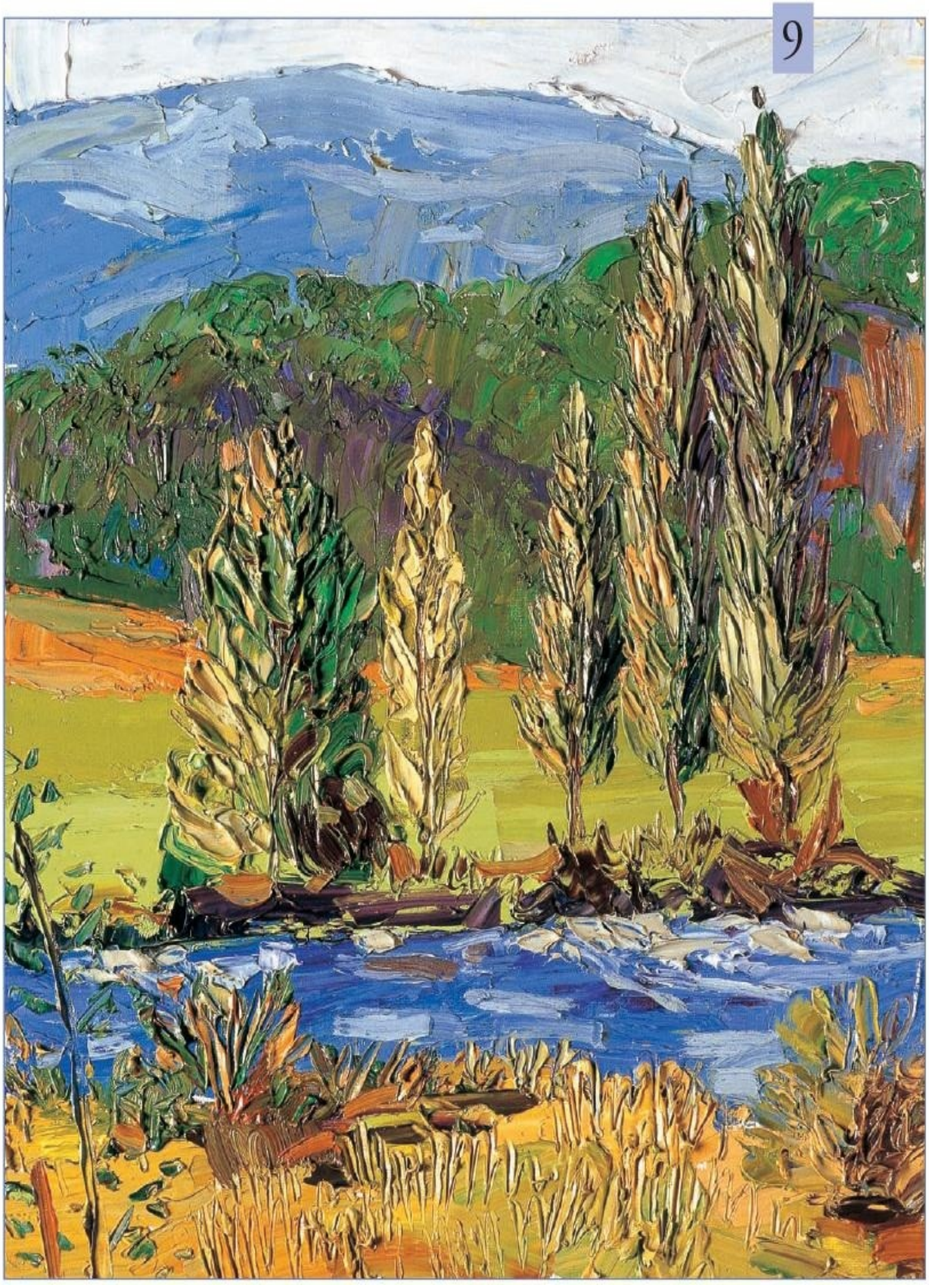


Cuando trabajemos con pintura y pincel sobre un color empastado debemos evitar hacer varias pasadas, pues de lo contrario, el color aportado se mezclará demasiado con el subyacente.

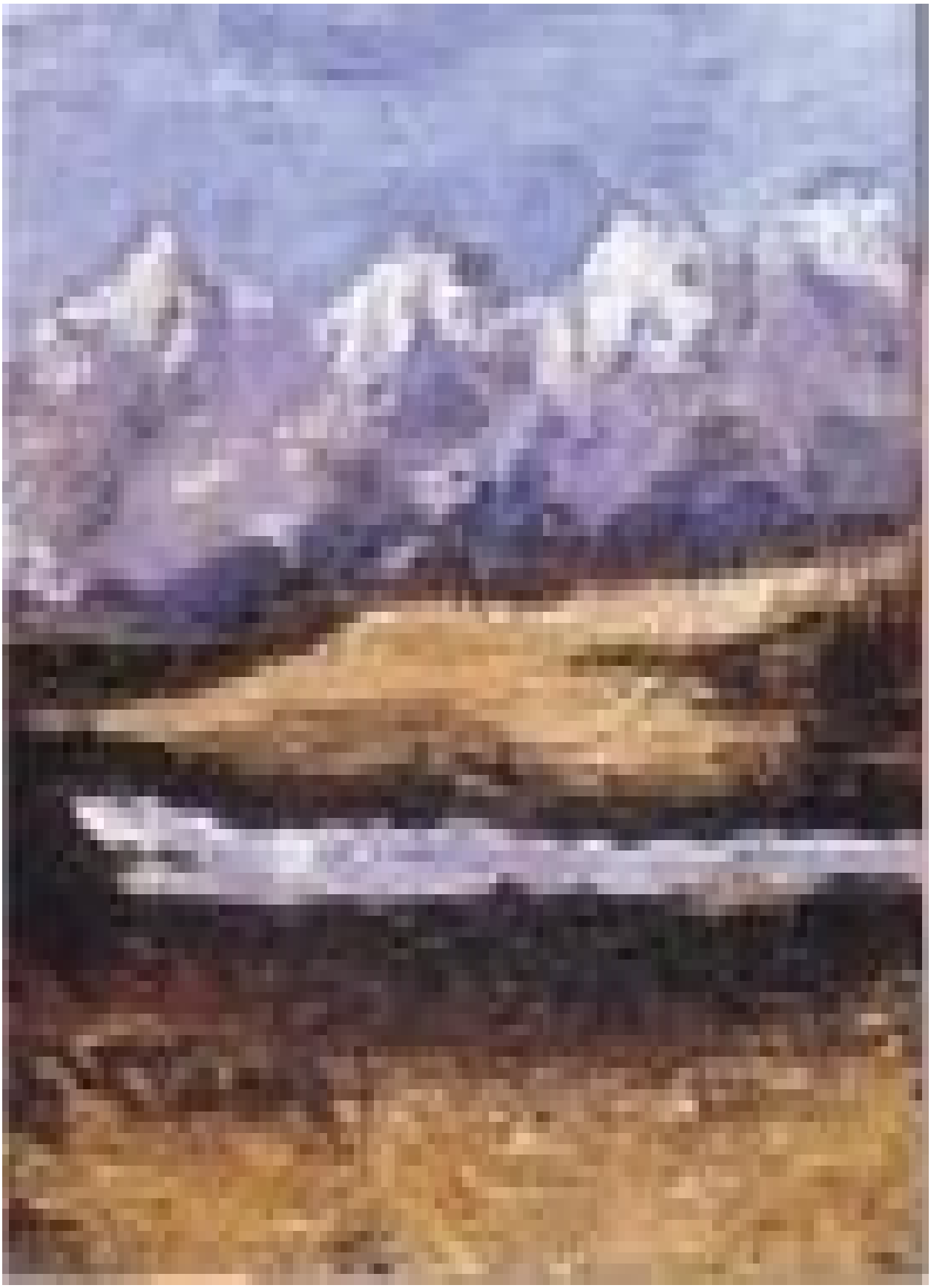

8

Resueltos los árboles del término medio, volvemos de nuevo al primer término. Superponemos nuevos empastes a los anteriores. Con el pincel pintamos las sombras de los matorrales y las hojas de la rama de la izquierda. Actuando con la punta de la espátula esgrafiamos las ramas.

Si incidimos con la punta de la espátula sobre la superficie de color empastado conseguimos esgrafiados, líneas texturadas que contribuyen a recrear el efecto de la hierba.


9

Los últimos toques los realizamos con el pincel. Aplicamos unas pocas pinceladas, poco contrastadas, sobre las montañas lejanas y trazos más empastados sobre la superficie del agua que le den mayor dinamismo.



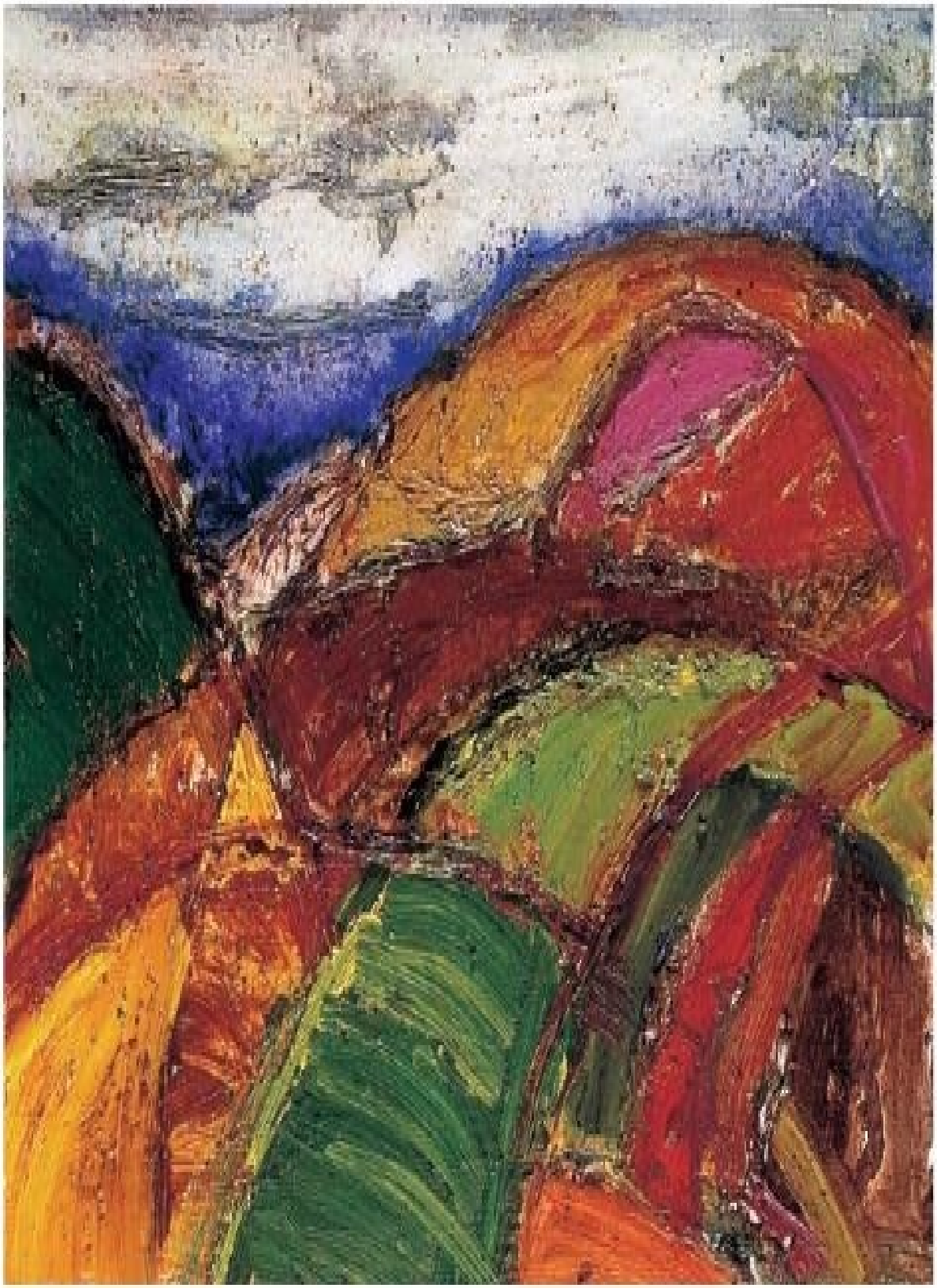
El trabajo de los ALUMNOS

Veamos ahora cómo el ejercicio anterior, realizado por un artista profesional, tiene su réplica con alumnos de arte en proceso formativo. Los alumnos de la escuela de arte y el profesional no han pintado el mismo modelo, sino que han seleccionado modelos diferentes y logrado resultados interesantes en cuanto a la aplicación de la textura en el paisaje. Distintas técnicas y dominio del color que arrojan resultados diversos que vale la pena comentar. Aprender de los logros y aciertos de estos alumnos sirve de estímulo y nos ayudará a progresar en nuestro trabajo.

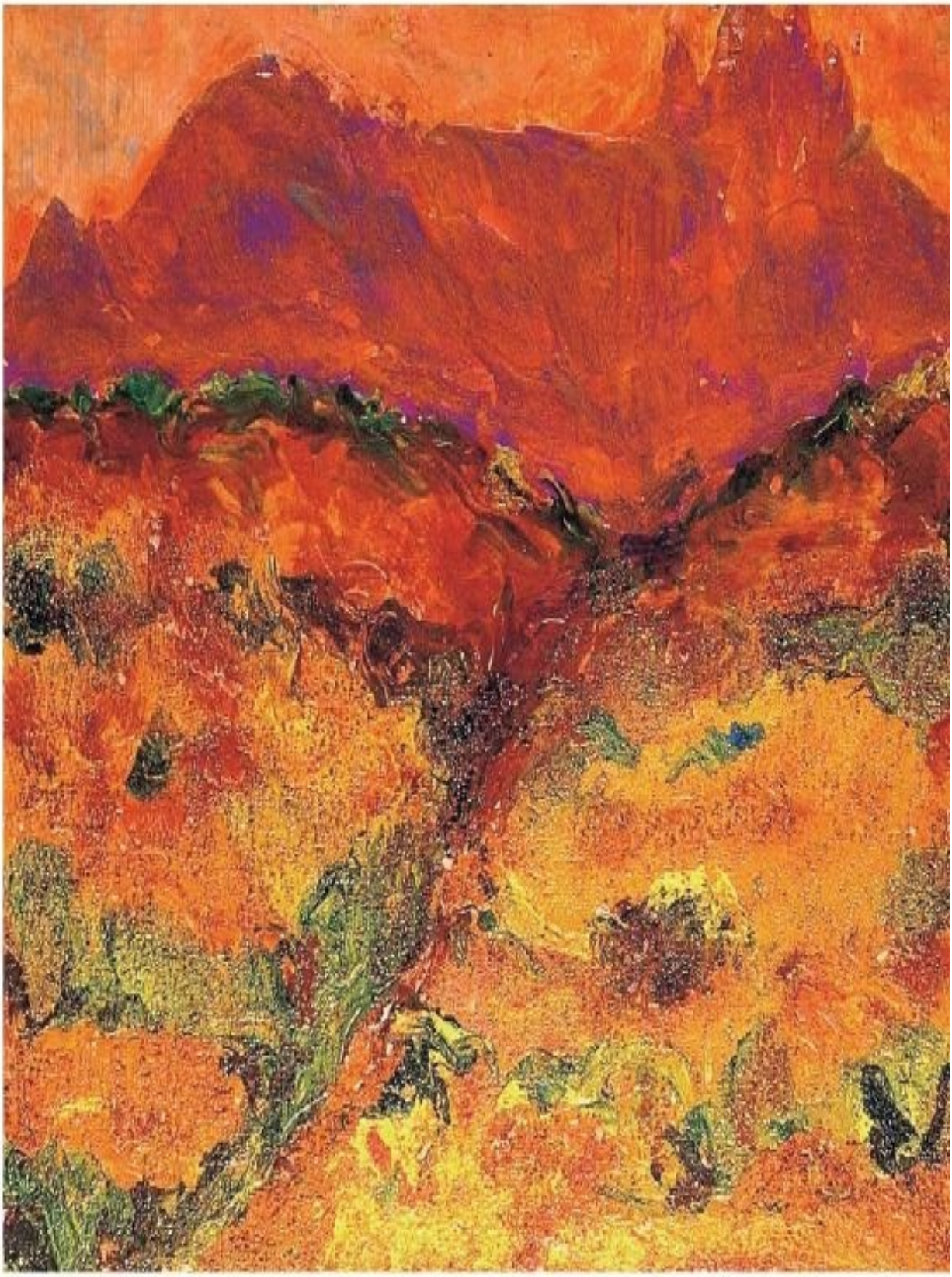




Cuando la vegetación es muy exuberante es preferible trabajar con amplias manchas de colores que dan a la pintura un tratamiento abstracto. La diferenciación de términos la conseguimos mediante fuertes contrastes de colores vivos. No es imprescindible pintar la vegetación de verde, podemos utilizar cualquier color de la paleta. Los efectos de textura se consiguen añadiendo grueso a la pintura con polvo de mármol y aplicando pinceladas empastadas en la parte superior del cuadro. Realizado por Pilar Piquer.



Trazos gruesos, empastados y estriados delimitan el perfil de los campos y de las colinas. Estas mismas pinceladas texturadas son las que rompen la uniformidad del cielo. Luego, mediante óleo empastado cubrimos con colores cada parcela dando a la pintura un aspecto vigoroso. La mezcla de los colores no la hemos realizado previamente en la paleta sino sobre el soporte, destacando el rastro del pincel. El resultado es una pintura muy vitalista. Realizado por Gisele Messing.



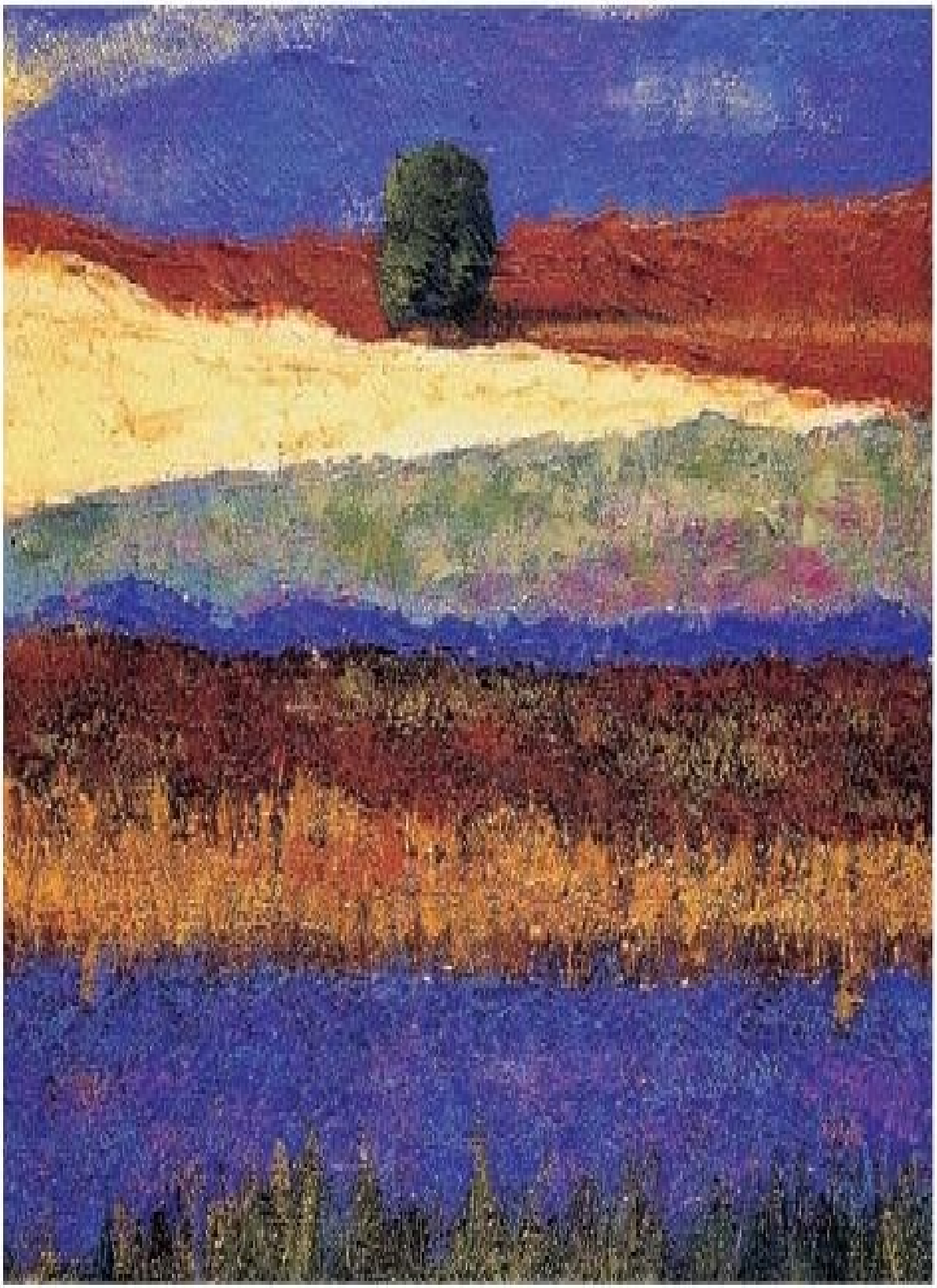
Cuando trabajamos dos términos claramente diferenciados conviene que éstos muestren evidentes contrastes de color y un tratamiento pictórico distinto en cada caso. Así, el perfil de la montaña más alejado del espectador se resuelve con pinceladas diluidas de color siena rojizo y violeta, para lograr una superficie más homogénea y sin rastro de textura. En el primer término, en cambio, las pinceladas adquieren más intensidad, corporeidad y se evidencia la mayor presencia de colores cálidos como el rojo, el naranja y, sobre todo, el amarillo. Realizado por Teresa Galcerán.



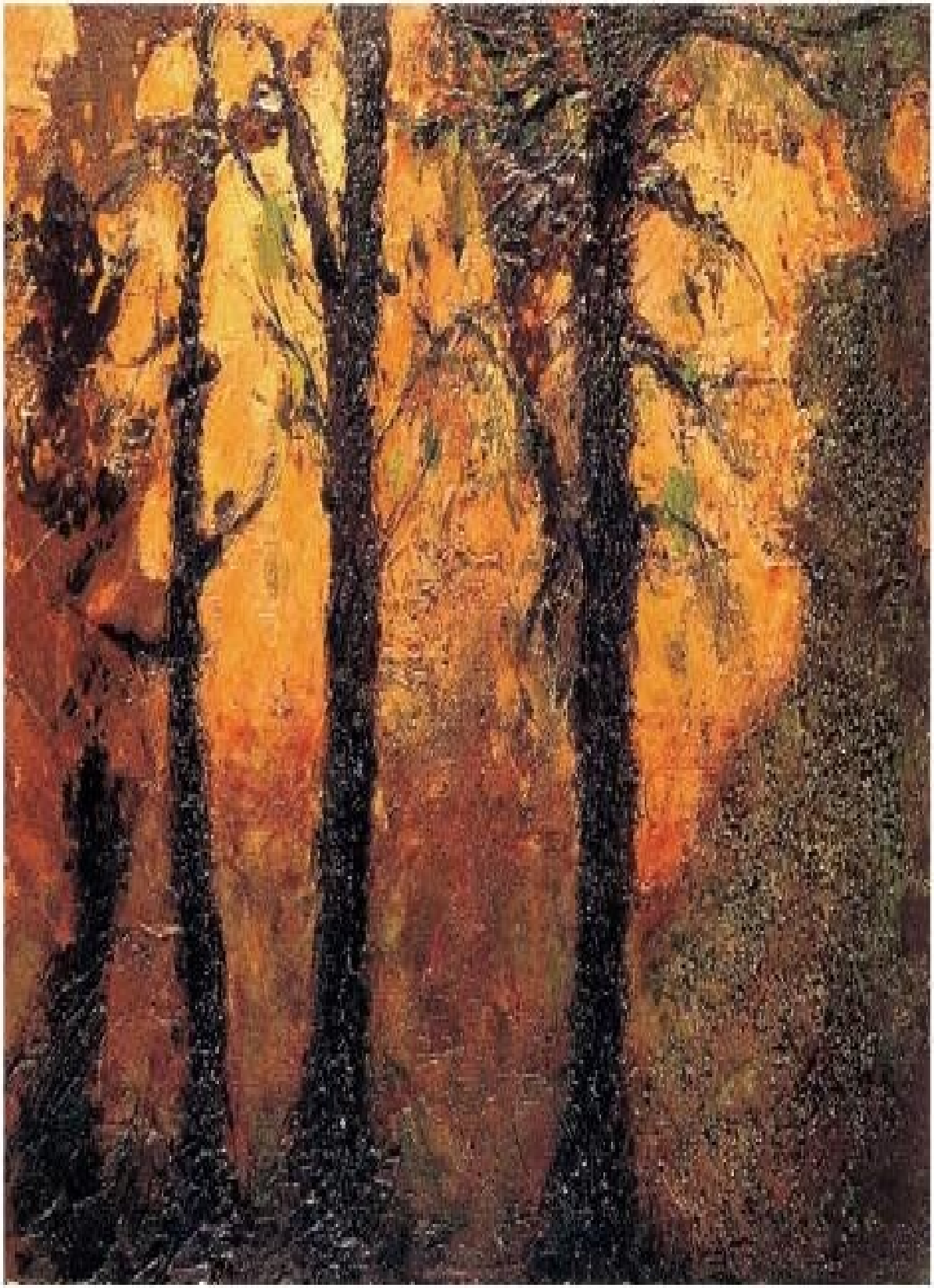




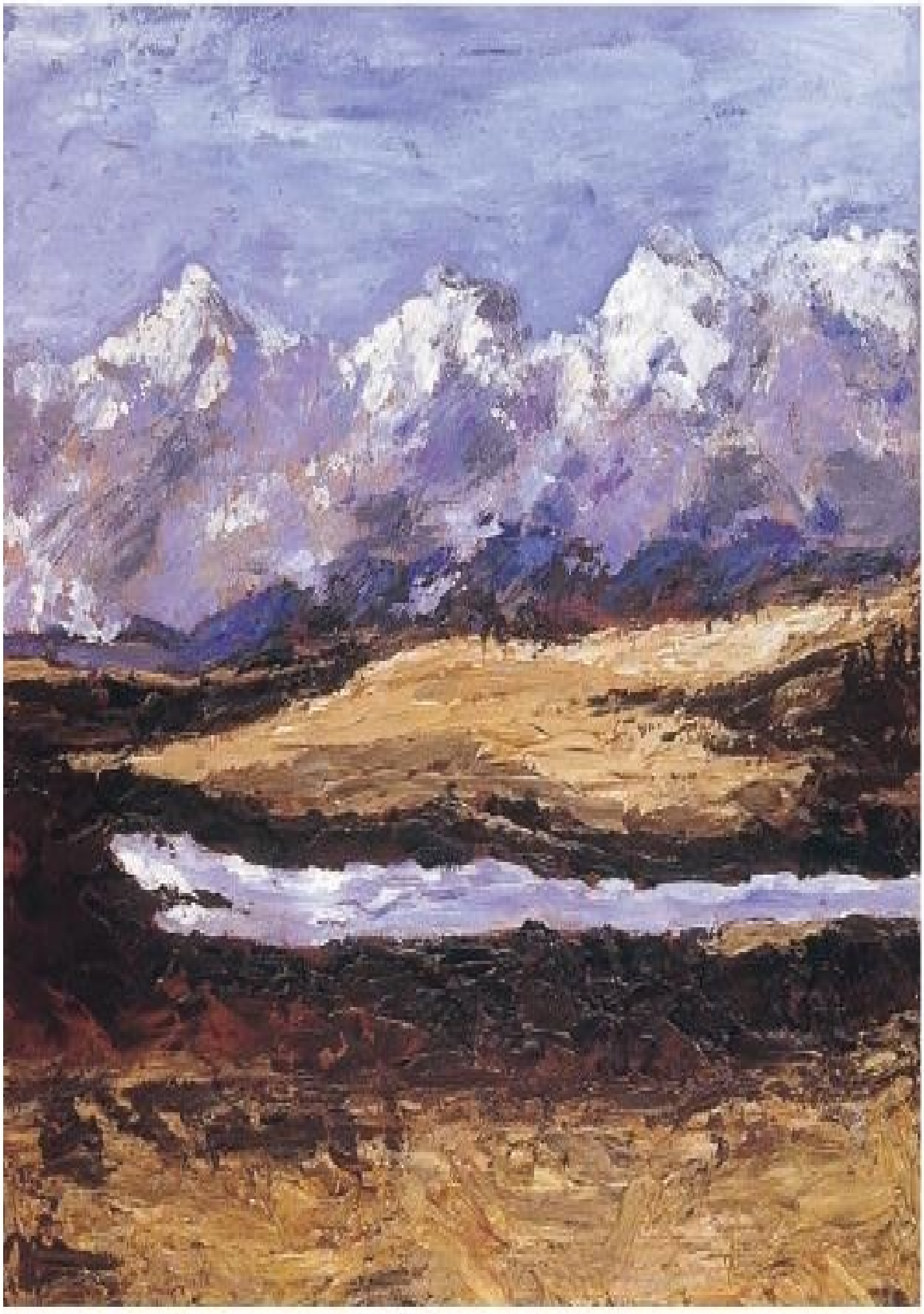




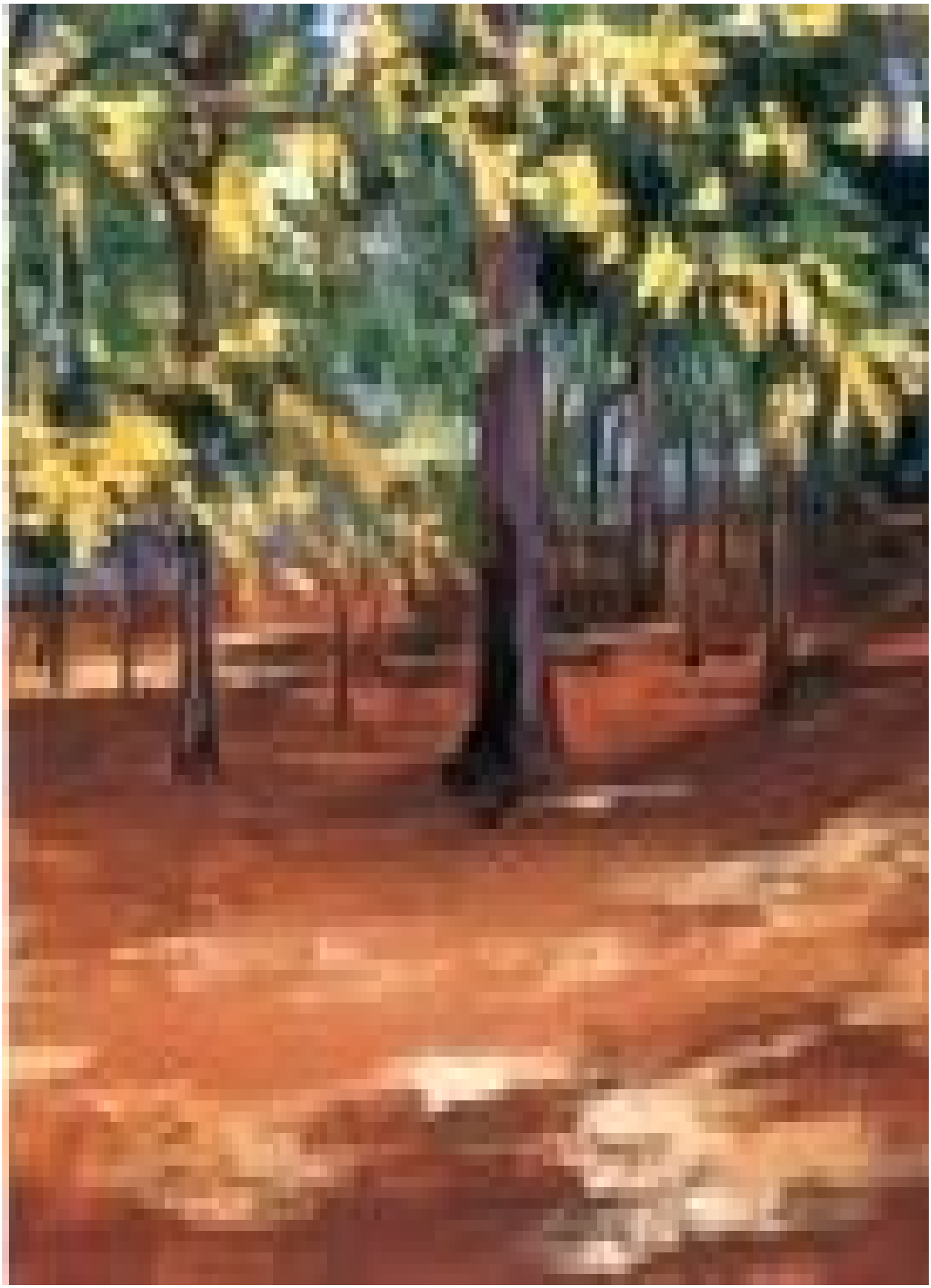
Para conseguir la textura granulada o moteada que ofrece el color de los campos, previamente la alumna ha cubierto la pintura con una pasta de gesso. Éste, al secarse, ofrece una superficie que evidencia las marcas del pincel, aunque no tan abrasiva como la del polvo de mármol. Sobre la superficie preparada vamos pintando las secciones con colores vivos y contrastados, alternando franjas de cálidos y de fríos. Realizado por Elvira Balagué.



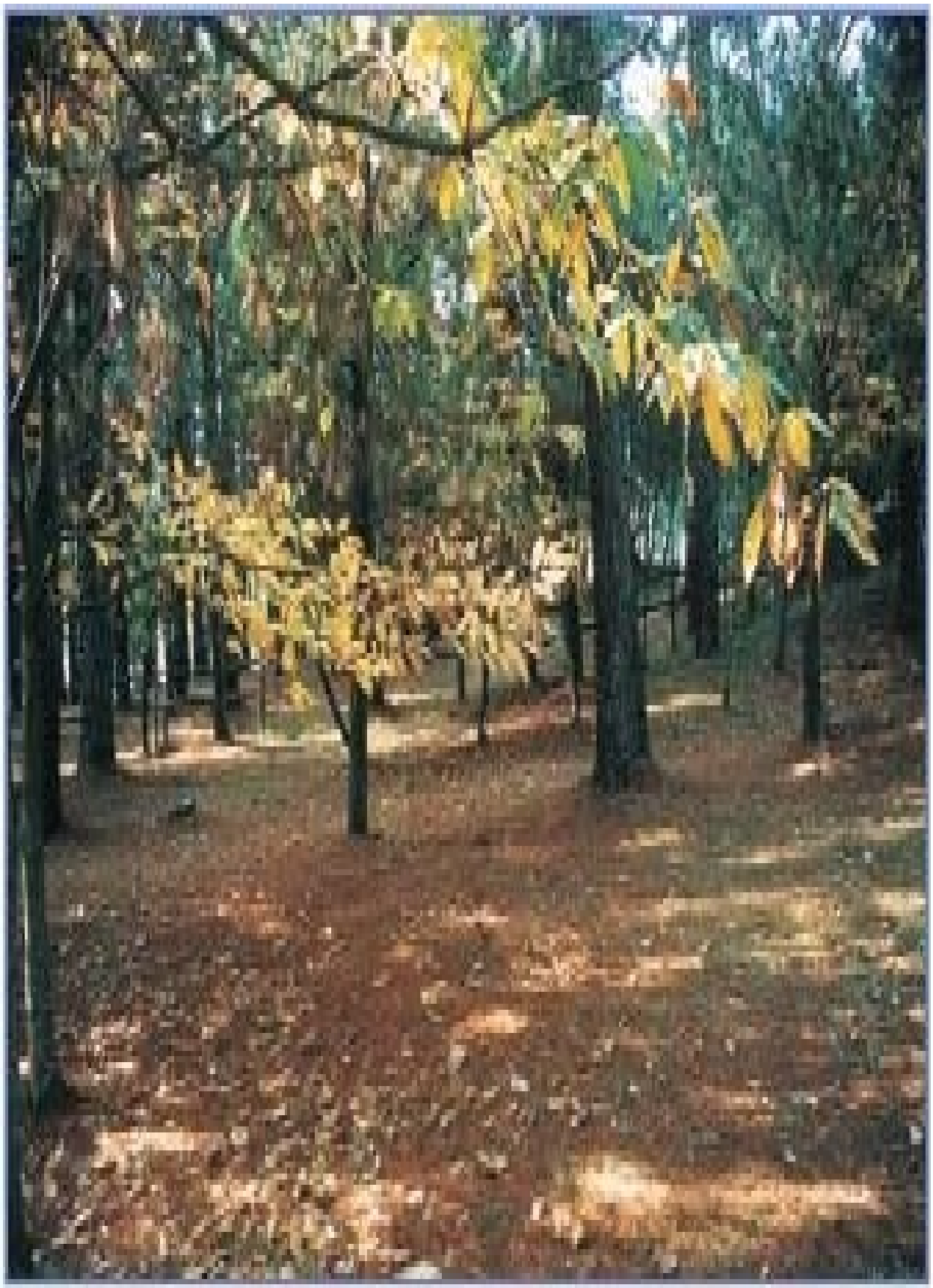
Sobre una superficie previamente preparada con varias aportaciones irregulares de polvo de mármol, pintamos este rincón de un bosque. La textura contribuye a dar mayor verosimilitud a la corteza de los troncos mientras que unas pocas pinceladas empastadas hacen lo propio para representar las ramas. El fondo de la composición aparece bañado con colores cálidos y claros que contribuyen a destacar el perfil de los árboles por el efecto del contraluz. Realizado por María González.



No siempre son necesarios aditivos como el polvo de mármol o el gesso para conseguir paisajes texturados. En ocasiones, basta con aplicar el color en abundancia y con espátula. Ésta nos permite modelar la parte inferior del cuadro, mezclando el color sobre el soporte con pequeños toques que recrean los relieves del terreno. Las aplicaciones con espátula permiten un tratamiento muy efectivo y expresivo. Realizado por Teresa Pijuan.

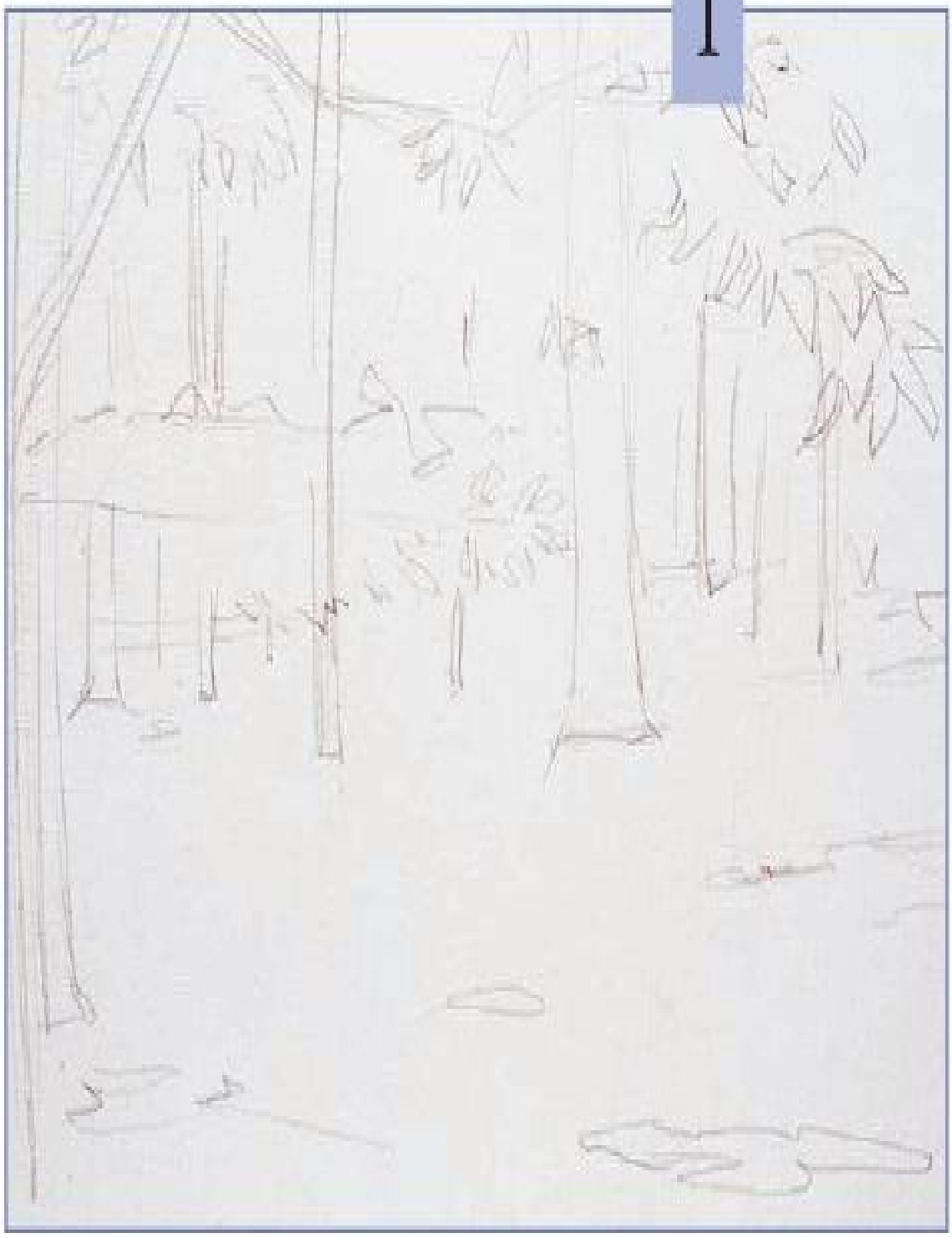


El sotobosque: EFECTOS de LUZ



Un sotobosque es un terreno rico en matices, desniveles, hojas caídas y destellos de luz que penetran entre las hojas de los árboles. El atractivo de esta composición radica en la traslucidez de las hojas (de cómo quedan iluminadas por la luz que las atraviesa) y de los claros de luz que se proyectan en el suelo dando al terreno un mayor efectismo. Pintamos el tema con acrílico.

1

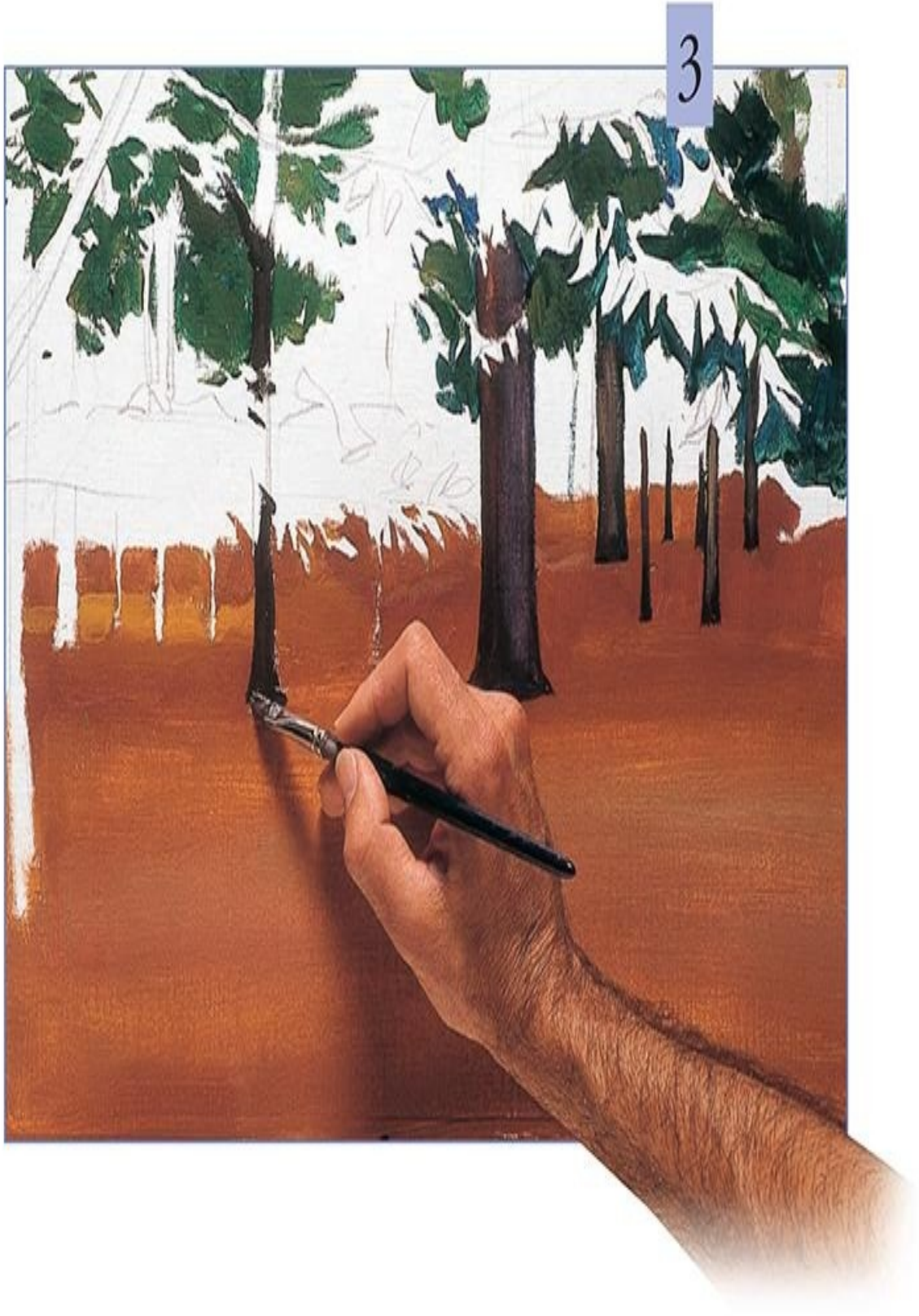


Realizamos el boceto a lápiz. La poca profundidad que ofrece el modelo real nos obliga a centrar la atención en la forma de los troncos y su situación, dejando bastante espacio para el suelo del sotobosque. No hace falta dibujar las hojas, basta con insinuar algunas.

2



Comenzamos por pintar las zonas más extensas del cuadro. Con tierra de sombra natural y un poco de ocre y blanco cubrimos el suelo permitiendo que los colores formen franjas ligeramente degradadas.


3

El siguiente paso es manchar las zonas más oscuras de las hojas de los árboles con un verde que ofrece pequeñas variaciones azuladas y marronosas. Casi simultáneamente, pintamos los troncos con tierra de sombra tostada y una punta de violeta.

4



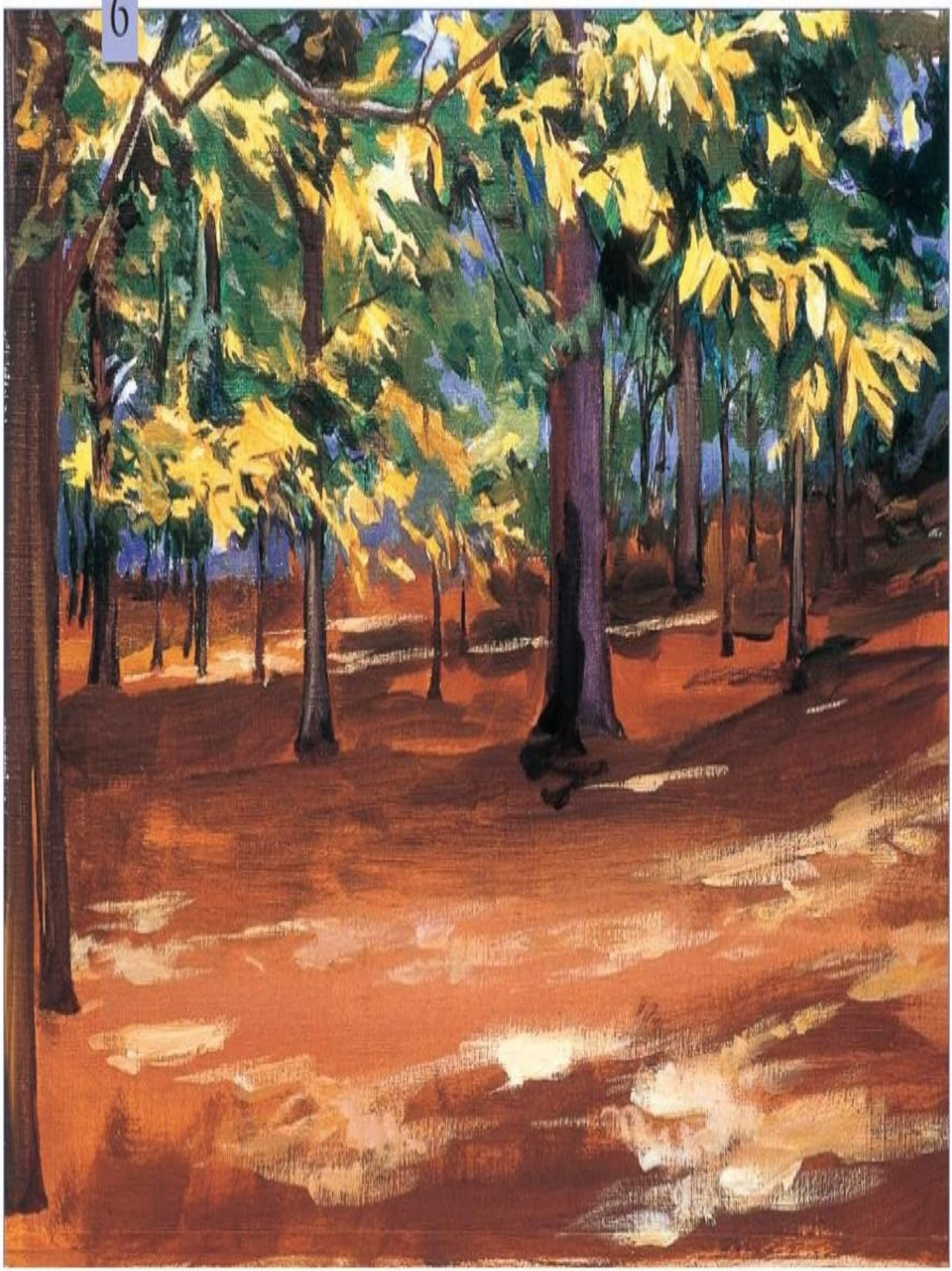
Sobre las manchas oscuras de las hojas aplicamos nuevas manchas de un verde amarillento que representan las hojas iluminadas por la luz del Sol y que se encuentran en el primer término. Al encontrarse más cerca, conviene ajustar más la forma de la hoja.


5

Terminamos de cubrir los espacios, aún blancos del fondo, con manchas azuladas (azul ultramar y blanco). Oscurecemos el terreno del fondo del bosque superponiendo pinceladas de un marrón intenso al suelo rojizo anterior.

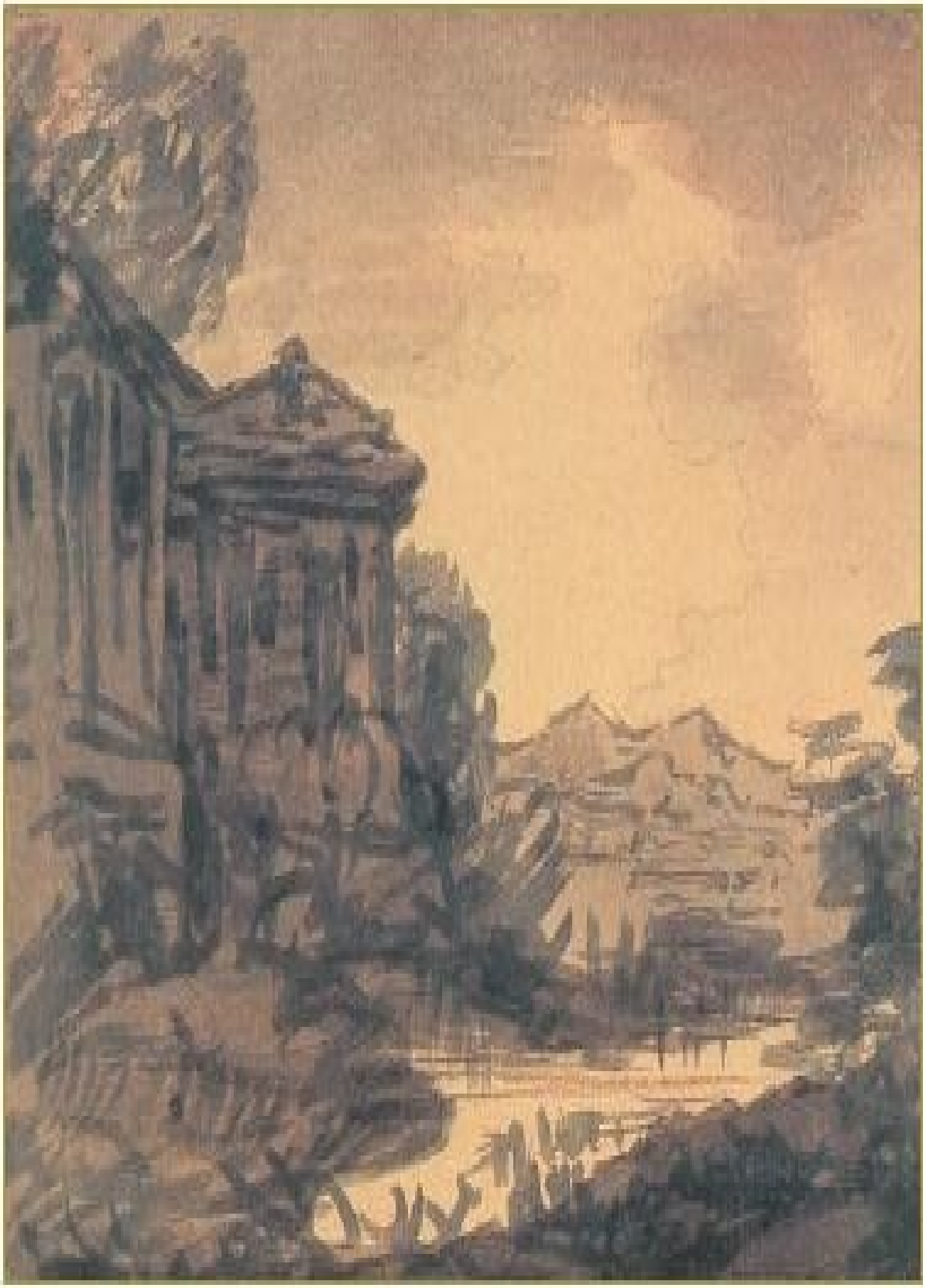
Las hojas deben ser manchas que se superponen con formas imprecisas que se confunden. Como consecuencia, nunca vemos la forma completa de una hoja, sino una confusión maravillosa y curiosa, muy bien definida en cuanto a dirección de crecimiento y a unidad de acción.

6



Las últimas manchas son definitorias. Al aplicar un ocre muy blanqueado sobre el suelo del sotobosque recreamos los efectos de luz del terreno. Trabajamos con un pincel plano poco aguado, en dirección horizontal y con un gesto rápido, lo cual les confiere ese aspecto rasgado e impresionista.





Alexander Cozens, Una villa junto a un lago, entorno a 1770. Lápiz y tintas sepia y negra, 15 19 cm. Colección particular (Londres, Reino Unido).

Afamado acuarelista británico del siglo XVIII, preconizó el empleo de la abstracción como punto de partida de sus composiciones, y el de la mancha como sistema organizador del paisaje y estimulador de la imaginación.

En su libro Un método nuevo para ayudar a la inventiva a dibujar composiciones de paisaje originales (Londres, 1785), Cozens propugna el método del "manchado", que se basa en usar manchas más o menos accidentales para sugerir el paisaje: «Las sensaciones se dan como grupos de manchas más claras, más oscuras, teñidas de distintos colores, y no con una forma acabada como la que el arte clásico obtenía mediante la perspectiva, las proporciones y el dibujo».

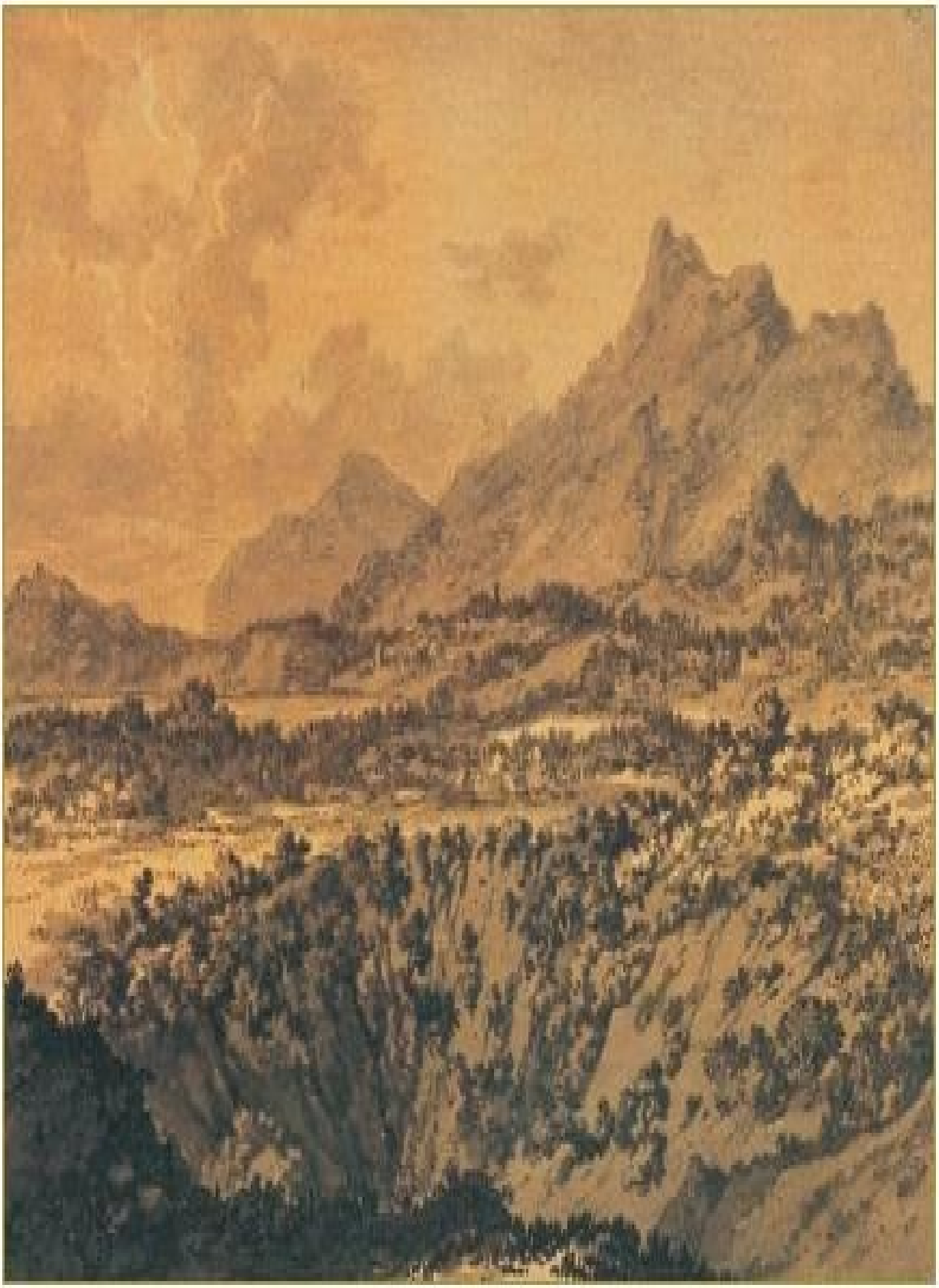
Su sistema se presenta como un desafío deliberado a las maneras tradicionales de pintar el paisaje y nace como un nuevo procedimiento antiacadémico de captar éste de una forma más subjetiva. Al respecto, Cozens escribía: «Yo lamentaba la falta de un método mecánico suficientemente expeditivo (...) para extraer ideas de una mente ingeniosa apta para el arte de diseñar».

El artista desaconsejaba el método tradicional de dibujar con minucia, prefería un esbozo rápido y desordenado que sugiriera nuevas posibilidades: «No puede dudarse de que se gasta demasiado tiempo en copiar las obras de los otros, lo cual tiende a debilitar la facultad de inventiva; no tengo escrúpulos en afirmar que posiblemente se emplee demasiado tiempo en copiar los paisajes de la propia naturaleza». Según Cozens existía una parte del proceso creativo del artista que escapaba de su control. Su teoría es que la percepción del paisaje se origina en formas casuales, destacando el azar y la capacidad de síntesis del artista: «Esbozar (...) es transferir ideas de la mente al papel (...); manchar es producir marcas variadas (...) engendrando formas accidentales (...) de las cuales se presentan ideas a la mente (...) Esbozar es delinear ideas; el manchado las sugiere». Cozens puso en práctica sus conocimientos con sus discípulos del Eton College de Londres que tenían que usar las manchas para encontrar ideas de pintura de paisaje. Luego, unos pocos ajustes bastaban para transformar aquellas manchas en un esbozo legible de paisaje: «El dato sensorial es común a todos,

pero el artista lo elabora y clarifica con su propia técnica mental y manual, y así conduce a la sociedad a una mejor experiencia y realiza una tarea educativa». Realmente importaba poco si la forma inicial del paisaje era una obra premeditada o casual. Lo que importa es lo que el artista lograba hacer con ella. Pues, aunque las manchas proporcionan invenciones, no enseñan el modo de acabar ningún detalle.



Alexander Cozens, Picos montañosos, 1785. Tinta sepia, 22 30 cm. British Museum (Londres, Reino Unido).



Alexander Cozens, Paisaje montañoso con una hondanada, 1785. Acuarela y tinta, 23 30 cm. National Gallery of Art (Washington, EE.UU.)

GUÍA PARA PRINCIPIANTES

Pintura de PAISAJE



El objetivo de esta GUÍA PARA PRINCIPIANTES es iniciar al lector en el mundo de la representación del paisaje natural. Este tema, tan clásico en la historia de la pintura, sigue siendo hoy uno de los campos de investigación más fértiles entre los artistas aficionados. Para introducirse en este género le proponemos las claves para aprender, disfrutar y entender la esencia de la pintura de paisajes aprendiendo a seleccionar el tema en función del encuadre, la composición o el efecto de profundidad, desarrollando la capacidad de percepción y exploración del paisaje por medio de la traducción pictórica y conociendo y seleccionando adecuadamente los procedimientos técnicos y constructivos propios en cada caso.

En definitiva, una guía práctica para que asimile los principios y trucos básicos para pintar el paisaje natural, de una manera fácil y comprensible, a partir de textos breves y refrendados por numerosos ejercicios, notas de color, esbozos, consejos y diversos efectos plásticos que le ayudarán a solventar las dificultades que surjan durante el desarrollo de los ejercicios.

www.parramon.com

UN MÉTODO SENCILLO Y AMENO PARA EMPEZAR A PINTAR

ISBN 978-84-342-2794-1





